



شهریات

«الآداب»... والتحدّي

«الآداب» بلغت هذا العام ذروتها.

ويعرف القراء، مما سبق ان اوردناه في «شهریات» المجلة، خلال الأعوام الخمسة الماضية، أن من أسباب هذه الأزمة منافسة غير متكافئة مع مجلات عربية كثيرة صدرت في العقد الأخير، إما عن وزارات الثقافة والاعلام في العواصم العربية، او بدعم من الجهات العربية الرسمية. ومن اليسير اكتشاف الجهات التي تنتسب إليها هذه المجلات الأخيرة الصادرة في بيروت، والتي خصّصت لها ميزانيات ضخمة تصرف على تمويلها والتعويض بسخاء على كتابها والمشاركين فيها.

وقد كان من أسير الأمور ان تتجاوز «الآداب» أزمتهما بأن ترهن نفسها لهذا النظام او ذاك، كما يفعل كثير من المجلات الآن، ولكن ذلك كان يكون خيانة لاستقلاليتها التي كانت، طوال الاعوام الثلاثين الماضية، عنوان اعتزازها الأول الذي مكّن لها ان تحافظ على احترام القراء العرب لها، وتقديرهم لدورها القيادي في مسيرة الثقافة العربية.

وإذا كان كثير من المؤسسات المرتبطة بالأنظمة العربية القائمة تُعدّ عُدتّها للانحناء والانطواء تحت الريح الرجعية التي تعصف اليوم بالوطن العربي، تجاوباً مع الهجمة الاسرائيلية - الاميركية، فإن دور «الآداب» في التصدي الثقافي لهذه الهجمة هو أشدّ إلحاحاً من أي وقت مضى، لا سيما في لبنان الذي يُراد له ان يخضع للعدوان الاسرائيلي ويرفع علم الاستسلام.

لقد كان لبنان دائماً الموقع المتقدم في معركة الحرية الفكرية في الوطن العربي، وكانت «الآداب» المنبر الأول لصوت هذه الحرية. واذ ترى هذه المجلة ان حرية التعبير غدت مهددة في لبنان، وأصبحت معرضة للخنق، فإنها تشعر بأن مهمتها الآن تسمي أثقل مسؤولية وأعمق وعياً.

كان المفروض أن يصدر هذا العدد من «الآداب» في مطلع حزيران الماضي. ولكن الاجتياح الاسرائيلي للبنان حال آنذاك دون صدوره، وظل ذلك الحائل قائماً، الى ان استأنف مطار بيروت عمله.

وفي تلك الأثناء، بدأنا نستعدّ لإصدار عدد خاص عن ملحمة بيروت، يكون وثيقة ادبية تحمل نتاج الأدباء العرب من وحي تلك الملحمة البطولية التي هزّت الضمير العالمي. ولكن ما وقعنا عليه من ذلك النتاج كان ضئيلاً، ولم يكن في المستوى الذي تفترضه مثل تلك الملحمة على صعيد الإبداع. من أجل ذلك عدلنا عن إصدار ذلك العدد - الوثيقة، واستعضنا عنه باستفتاء كبير وجهناه الى كثيرين من مفكري العرب وأدبائهم عبر الوطن العربي كله.

وقد تلقينا فعلاً أجوبة كثيرة على هذا الاستفتاء الذي طرحنا فيه موضوع دور المثقفين العرب بعد الهزيمة، فكان ان قرّرنا تخصيص عدد كامل من «الآداب» لنشر هذه الأجوبة التي كان عدد لا بأس به منها مقالات ودراسات هامة، لا مجرد أجوبة على استفتاء. وبسبب حرصنا على ان يشمل هذا الاستفتاء اكبر عدد من المثقفين والكتاب العرب، في مختلف البلدان العربية، فقد اضطررنا الى تأخير إصداره، ريثما يتمكن من تحقيق هذا الطابع الشمولي له.

وهكذا يصدر هذا العدد، كما أعدناه قبل الاجتياح الاسرائيلي، لم نغيّر فيه إلا قليلاً جداً، وبه تحتّم «الآداب» عامها الثلاثين.

ونرانا مضطرين الى الاعتذار امام القراء عن ان «الآداب» لم تصدر هذا العام ١٩٨٢ إلا ثلاثة أعداد... والسبب الرئيسي والمعروف، هو ان هذه السنة كانت من أصعب سنوات الحرب وأكثرها اضطراباً في لبنان.

ولكن لا مناص من الاعتراف بأن تعثر صدور المجلة هذا العام لا يعزى فقط الى الحرب، بل إن ثمة «أزمة» تمرّ بها

ستواصل «الآداب» مسيرتها لتواصل تأدية دورها في الدفاع عن الثقافة العربية الأصيلة، والإبداع الأدبي. وستغلب على أزمته بفضل التفاف الكتاب والقراء الواعين، وستواجه المنافسة غير المتكافئة لتحافظ على الانتاج النظيف في وجه الاغراءات البترو - دولارية التي أغرقت سوق المجلات وتكاد تغرق ضماثر الكتاب...

والى اللقاء في العدد القادم الذي يجسد روح النضال الثقافي، هذا النضال الذي لا خيار لنا في التحلي عنه، لأنه في الوقت نفسه تحدينا وقدّرنا...

سهيل ادريس



خليل حاوي

حين تسلّمنا من الصديق الدكتور خليل حاوي دراسته عن ادب جبران (المنشورة في هذا العدد من «الآداب») لم نخطر ببالنا قط ان ذلك اللقاء سيكون آخر عهدنا به...

لقد نشرت الصحف، في اليوم الثاني من الاجتياح الاسرائيلي للبنان، نبأ انتحار خليل حاوي. ونحن الذين كنا نعرف ما يعانيه خليل من إحباط نفسي، منذ بدأت حرب لبنان، نفهم ان يكون هذا «الضمير اللبناني النقي» قد أثر الغياب على تحمّل كارثة الاحتلال الصهيوني لأرض الوطن في ظل صمت عربي مشبوه ما كان الا ليزيد خيبة خليل حاوي ودينونته للأنظمة العربية.

إن صفحة خليل حاوي التي طويت لا يمكن ان تغيب صوته المتميز ودوره الريادي في حركة الشعر العربي الحديث، ولا نضاله الصادق من أجل الانبعاث الحضاري العربي.

قصيدة المكاتبة

احمد دحبور

١ - كيف أُملي عليّ أبو عَوَاد مكتوبةً الى ولده

لتردّ الغائبين
سالمين
غانمين
فعسى أن يكرم الله على أيامنا السود به ،
أو يرجع الله العباد
للبلاد
قلّ له يا ولدي
إن يكنّ يفعل ما يفعل من أجل البلاد
أفلسنا من أهاليها ؟
لماذا تسهرُ الجمرّة ما بين حريقٍ ورمادٍ
ثم لا يبقى لنا إلا السواد ؟
قلّ له يا ولدي
نحن لا نحتجّ يا زين الرجال
إنما أصبحت في منتصف الدرب ، وبئنا في الأخير
وتدربنا على الصبر ولكن صبر عامين كثير
روحنا تذهب شوقاً فاستعدنا ..
أو أعذنا ..
أو تعال

٢ - حقيقة ما كتبتهُ إلى عَوَاد

سلاماً أيها المنسيّ ،
إلا في الأناشيد التي آلت إلى النسيان ،
أو في لهفة الخلان ،
أو في خطة الأعداء
سلاماً يا سليل الماء
عطشنا والنهارُ انهارَ في مستنقعٍ عطشان ،
لا أشكو لك الدنيا ،
ولم أنقل عن الرؤيا ،
ولكني أبيح السرّ :
إنّ البئر لا تبقي على ماءٍ ،
يُصفى الماء كبريتاً ،
ولا يبقى من الكبريت ، يوم النار ، إلا قشة سوداء
ولكننا نغني ، مثلما اعتدنا ، ظريف الطول :
قل لي يا ظريف الطول ،
هل أرسلت ، في الموال ، عند الليل ،

: قلّ له يا ولدي
إنه شمس وإنّا منذ عامين شتائين لم نعتز على أيّ نهار
وتدربنا على الهَم ، ولكن هُم عامين كثير
رضي الله عن الشمس ،
ولم يرض لنا أن نقتل العمر انتظاراً بانتظار
قلّ له يا ولدي
إنه عكازنا في ليلة الشدة ،
ربينا بالدمعة والصبر ،
وقينا ألف نذر ليصير
ثم لما نبت الریش له خف وطار
قلّ له يا ولدي
نحن لا نطلب حقاً منه ،
لا نطلب مالاً أو ثياباً ،
نحن ما عدنا شباباً نتغاولي ،
كلّ ما نطلبه أن يفتح الباب علينا مرّة في الشهر ،
أن تكتحل العينان بالأعلى من العينين ،
أن يغضب منا ونراضيه ،
يسلينا على العمر ،
وفي الضيق نواسيه ،
ولكن أينهُ يا ولدي ؟
هل ينام الآن ؟ يكفي أن ينام
وسنأتيه مع الأحلام ،
لن نشكو إليه قسوة الأيام ،
لن نطرح - إن أزعه - حتى السلام
قلّ له : إنّنا تعبنا
كل ما نطلبه أن يستريح
قلّ له : إنّنا عطشنا
بعد لم يبق لنا إلاه من ضلعٍ صحيح
فليصحّ يومنا المكسور ،
لا ظهر لنا ،
والظهر حرّ معتم ، والليل ريح
قلّ له يا ولدي
إننا نُقلق أبواب السماء
بالدعاء

مرسلاً إلى الأطفال والأهل الحزاني ؟
أم كتمت الشوق ؟

إلا إذا تحرفه عن كونه عُشْباً ،
ولا ينحرف الشعب ،
أنا أُسند رأسي الآن للصخرة ،
والصُحْبُ ودودُ يومهم ،
فالطائرات افتتحت ساعاته الأولى بموت لم يصلنا ،
وصل التموين لكن لم يصلنا خبر عن آخر الأحلام ،
هل ما زال فيكم شَجَرٌ يدرجُ ؟
أو أغنية تلهج بالآيتام ؟
قل : هل يعرف الآباء كم نذكرهم ؟
والأمهات ، الإخوة ، الأصحاب ، والحارة ؟
هل تدرون ما يعنيه قَجَرُ دَمَوِي ؟
نحن لم نعب عن الكأس فهل تعبر عنا ؟
لم نؤجل عمل اليوم إلى أمس ،
فقد نام صلاح الدين في صفحة تاريخ ،
ویرجوناً احتمال الليل في صحبة صاروخ ، ولا يسمعون
لكنني أرفع رأسي فأرى ما يشبه الأيام :
هل كان أبي ، يوماً ، فتياً أخضراً ؟
أم أنه ، من يومه ، شيخٌ ضعيفٌ يا ترى ؟
أشتاقه ، أشتاق أمي ،
وأحبُّ الفَرَحَ الصاعد في قامتها حين تراني ،
لست صخراً ، إنما تسند رأسي صخرة
لست وحيداً ، وإذا ما بذرت لي فكرة فالأهل فيها ،
والمساء الماعفيا ،
والهوى ،
قل لأبي : لم أبتعد عنهم ، فهم حَوَلي ،
وهم قَوَلي وميداني ،
ولكنني تعودتُ النهار الخطيرا
أحلم أن أسقط في حضن ،
وأن تدخل أحلامي في عين سوى عيني ،
ولكنني تعودتُ جبلاً لا تعود القهقري
قل لي : إذا عدنا غداً للوطن الفجر ؟
ألن أرى قاعدتي في الحلم البكر ؟
ألن أشتاقها فعلاً ؟
وقل لي ما الذي أفعله لو جئتم في هذه الأيام ؟
أغفو عند مذياع بيت الدود ؟
أتلو صحفاً تأمرني بالفرح المعهود ؟
لا ..
بل قل لأهلي : سأعود اليوم في برقية ،
أو حلم ،
فليدع لي أهلي وبلغ سائلي :
لا تنتظرنني في القريب العاجل
لست أحب الموت ،
إني رابض في موقع الموت ،
لنحيا في السعيد الأجل ..

هل تدري لماذا عدت موديلاً ،
وقد عُيِّت ، بعض الحين ، عن فترينة الأزياء ؟
إذن فاقبل سلامي ، واسمع الأنباء :
غبار النهر (ما في النهر ماء بل غبار) دار في نقالة الأوهام ،
لم يرجع بغير الحرب بين العشب والأصنام :
يمشي في رداء القلب سياف ،
إذن فالقلب « مسروء » ،
ويطوى في بياض العين تشاف ،
إذن فالدمع منذور ليوم الفرحة الكبرى
ولست الفرحة الكبرى
وها مسروء السياف يدري أنها تأتي متى ما شاء
ولكننا نغني ،
والعدو اقتص من أحلامنا الأولى ،
فقص الضلع تلو الضلع من أجسامنا ،
والضالع السياف مسرور من النصر الذي لم ندر عنه -
إلا أن نصرأ جاء !

وجاء الماء .. لا نبع ولا غيم ولا دمع أتى بالماء
ولكن الحبالى ، رغم جور الطلق ، لم ينجبن أطفالاً طوال
النصر ،

هل تدري إذن من أين جاء الماء ؟

وهل تدري لماذا عدت موديلاً ،
وقد عُيِّت ، بعض الحين ، عن فترينة الأزياء ؟
أخيراً ، هل أذاك الطائر الليلي
بالفجر الذي يغمى عليه الأهل ؟
هلاً مرّ طيف منك ، أو وعد
قد ابيضت عيون الأهل ،
والبئر التي تخفيك لم ترسل قميصاً منك أو كوفية ،
فاصعد إلينا مرة في الشهر ،
جىء في الليل ،
جىء في النهر يا عمي أيبك الصابر المكدود ،
يخرج من غبار النهر طفل الماء ،

٣ - كيف أجابني عواد

يأتي الردى من طلقة معروفة ،
فيما يجف العشب ،
هل تعرف لونا للندى ؟
أعرف أن العشب يبقى أخضرا
يضرب للصفرة أحياناً ويبقى أخضرا
الطائرات السود لا تحرفه عن لونه ،

٤ - الصيغة التي اتفقت مع عواد بشأن إرسالها إلى أهله

معاً ،
لم أنسكم ،
في القلب أنتم أيها الأحباب
مديد يومنا ، صعب ، ولكننا معاً ،
يشتد قلبي حين يحصيكم منامي ،
ثم تزدادون ،
تزدادون ،
تزدادون حتى الصحو ،
تأتي الطائرات السود أو تمضي وتزدادون أطفالاً ،
إذا ما هزكم شوق إلى وجهي ،
فوجهي في أخي باق ،
وعندي صورة ، لا بد ، قرب الباب

أمي أبي
علمنا الأستاذ في مدرسة الهيئة أن الأرض كانت كرة ،
واحترق العالم أو خاف وظلت كرة ،

فادعوا لي واسمعاني جيداً ،
أنا قد واصلت سيرتي منذ ودعتكما واخترتُ درباً واحداً ،
ولهذا عندما أكمل دربي أنتهي أو ابتدي عندكما ،
فالأرض ظلت كرة ، لا تنسيا ،
وانظراني ،
وغداً عندكما ،
لا تنسياني ، وغداً يأتي أخي ، وابني غداً ..

« غداً » حدّثته يا صخرة الغياب

أنت غيّبت غداً لا بالهوى الوردى لكن بالعذاب
هل وردة تسطع في روحي لولا دمة الأحباب ؟

تمنيت لأهلي ليل كله انوار
إن تطفئ ضوئي الريح تضوي كواكبه
ولا بد ما يصفى زماني وأعاتبه
وأخبرو شو كان فيني وصار
ويا أهلي مديد يومنا ،
وامتد سلك شائك في الروح ،
واشتد الأذى لكنني عواد
معي أهل سواكم أهلهم أنتم ،
لهم أشواقهم مثلي ،
لهم في مستقر الريح أو هام وأحلام .. لهم أولاد
الوطن الفقير لا يخذلنا
والمطر الناصع لا يخذلنا
الأرض ظلت كرة ، أطفالها نحن ولا تخذلنا

لا تظننا أنني رحمت بعيدا
لا تشقأ أي ثوب إن أنا عدت شهيدا
كل ما أطلبه أن تذكرنا
أنني ، مثل أبي ، أبقى فتياً أخضرا
وأنا لست وحيدا

باق على ذكركما ، واليوم صحو ، وأرى في يومنا عيدا
وحولي النهر ، والأيام تعطيني العديدا
فأنا لست وحيدا .

محص ١/١/١٩٨٢

دار الآداب نقديم

أريك سيفال

- الموت حبا
- بيار دوشين
- صورة الفنان في شبابه
- جيمس جويس - ترجمة ماهر البطوطي
- الجحيم
- هنري باربوس - ترجمة جورج طرابيشي
- الشوارع العارية
- فاسكو براتوليني - ترجمة ادوار الخراط
- الصخب والعنف
- وليم فوكنر - ترجمة جبرا ابراهيم جبرا

- زوريا
- نيكوس كازنتزاكي - ترجمة جورج طرابيشي
- العراب
- ماريو بوزو
- الموت السعيد
- البير كامو - ترجمة عايدة مطرجي ادريس
- الغريب وقصص أخرى
- البير كامو - ترجمة عايدة مطرجي ادريس
- قصة حب
- أريك سيفال
- قصة اوليفر

تحليل الشكل والأسلوب في أدب جبران

الدكتور خليل حاوي

الأسلوب فهو شعري مسرف خلال المقالة كلها ، وهاتان الأنشودتان مكتوبتان على غرار المزامير وترنيمات الكنيسة . ولذا ، لم يقدر جبران أن يزودنا بمعلومات محدّدة أو يوسّع آية ناحية ويناقشها . فقد جاءت أوصافه للموسيقى من الاهتمام بحيث يمكننا تطبيقها على الشعر أو الحب أو أي موضوع مثير للعاطفة ، على حدّ سواء . ومن الواضح أننا نكاد لا نقدر أن نزعّم أن هذه القطعة تتحلّى بوضوح في الشكل من شأنه أن يسعفنا على نسبتها الى نوع من الأنواع الأدبية دون غيره . والحال أن جميع آثار جبران المتأخرة التي يبدو أنها تتخذ المقالة شكلاً لها ، يصحّ أن تدرج في باب المقالة المطوّلة أو البحث . ذلك أنه يستخدم الأسلوب الشعري نفسه وطريقة المعالجة نفسها في جميعها ، سواء أكان الموضوع هو اللغة ، كما نجد في « لكم لغتكم ولي لغتي »^(٥) أو حياة لبنان السياسية ، على حدّ ما نرى في « لكم لبنانكم ولي لبناني »^(٦) .

ولربما كان لجبران من القول المفيد ما يعبر عنه في مثل هذا النوع من الموضوعات ، بيد أن نفوره من التعبير النثري والجدل المنطقي منعه من توسيع أفكاره وربطها لتؤلّف كلاً جيّد الاحكام . بل انه ، في مرحلة متأخرة ، لم يبال أحياناً بوحدة الشكل والمضمون ، حتى بات ما قصد به أن يكون مقالة لا يتعدّى في الواقع كونه مجموعة من الملاحظات في موضوعات متنوّعة . وخير مثال لذلك هو في « القشور واللباب »^(٧) ، حيث تنبع الوحدة اليتيمة من المطلّ العام الذي يقف الكاتب فيه ، في حين أن جملاً أو مقاطع برمتها مستقلة تماماً ، تعبّر عن رأيه في موضوعات لا تمتّ إلى ما يسبقها أو يتبعها بأية صلة . ولئن لم يكن في طوقنا أن ندعو هذا الضرب من نتاج جبران مقالات على نحو صحيح ، فلا يمكننا أيضاً أن ندعوه قصائد نثرية ، فمع أن الأسلوب شعري على الجملة لكنّه يفتقر إلى توهّج الشعر وسموه : صفتيه الثابتتين . لذلك نكتفي بهذا الوصف ، متحاشين محاولة اقحام هذا النوع من التأليف في باب أو آخر .

سنبحث* في هذا الفصل ، الشكل والأسلوب اللذين ميّزا آثار جبران ، مبينين مسار تطوّرها ، وعلاقتها بتقاليد الأدب العربي ، ولا سيّما ما كان منها أشدّ تأثيراً في زمنه ، وأيضاً بتقاليد الآداب الأخرى التي ربّما أثّرت فيه . كذلك سنقيم العلاقة بين الشكل والأسلوب عنده من جهة ، وبين مختلف الأنواع الأدبية التي ألّف فيها من جهة أخرى ، كيما يتسنى لنا أن نحكم الى أيّ مدى لاءمت تلك الأنواع غاياته . ومع أن معرفته بجميع الأنواع المحدّدة والمستعملة في الأدب الأوروبي كانت معرفة جيّدة ولا ريب ، فقد قيّد نفسه بالشعر الموزون المقفّى ، والقصة ، والقصيدة النثرية ، والمقالة ، والحكاية الرمزية (parable) والمثل (Allegory) - هذا اذا كان لنا أن نفصل بين النوعين الأخيرين .

كان أوّل أثر من آثار جبران كتاباً هو مقالة في الموسيقى بعنوان « الموسيقى » . وهي أطول كثيراً مما اعتدنا أن تطالعنا به المقالة الحديثة . ذلك أنها تؤلّف ثلاث عشرة صفحة من الحجم المتوسّط . على أن مداها ما زال أقصر جداً من آثار لوك وهيوم المندرجة في باب المقالة ، مع أنها كتب تبلغ مئات الصفحات . وإن كنّا بصدد تصنيف أنسب لمقالة جبران في الموسيقى آخذين طولها بالاعتبار ، جاز لنا أن ندعوها مقالة مطوّلة أو بحثاً . أمّا معالجته الموضوع فترجّح بين التأملات العاطفية في الآثار الخفية التي لا تحدّثها الموسيقى الحقيقية وحدها ، بل أيضاً كلام الحب المنطوق ونصف المنطوق به^(٨) ، وبين بثّ المعلومات في تاريخ الموسيقى ومنزلتها الرفيعة عند مختلف الشعوب في العصور القديمة^(٩) . ثم يختم مقالته بأنشودتين طقسيتين يمجّد بهما الموسيقى والموسيقين ، فيخاطب الموسيقى بقوله : « يا ابنة النفس والمحبة »^(١٠) ، ويدعو الشعوب إلى تكريم أربابها ، أمثال أورفيوس ودأود والموصلي ، وغيرهم^(١١) . وأما

* فصل من كتاب « جبران خليل جبران » ترجمه عن الانكليزية سعيد فارس باز ، بإشراف المؤلف ومراجعته .

ولا بد لنا ، قبل القيام بمحاولة تحديد الشكل الذي يميز قصص جبران ، أن نستعيد أولاً تلك الطريقة التي شرحنا بها مضمونها في فصل سابق ، في مجرى حديثنا عن مذهبه ومدى انطباقه على الحياة ، مما اضطرنا إلى عدم الافاضة في بحث مزايا الأشخاص أو أعمالهم افاضتنا في بحث أقوالهم والتعليقات الصريحة التي يدلي بها المؤلف نفسه . إنه يشارك في أحداث ثلاث من هذه القصص ، وهي « مرثا البانية » و « وردة الهاني » و « صراخ القبور » ، بصفته نصيراً للخير العام أو مصلحاً ، فيوافق على تصرف أشخاصه وآرائهم في الحياة ، أو يرفضها . ويبدو أن في تلك القصص ، إذا ما وضعت ضمن إطار اللون المحلي والوضع التاريخي ، انعكاساً لمذهب جبران ، كما يخضع الأشخاص للأفكار التي يجسّدونها ويمثلونها بأعمالهم ويسلطونها بأقوالهم . حتى ليجوز لنا القول إن تلك القصص لا تعدو كونها ذرائع تتيح للمؤلف أن ينصرف إلى همّه الأول ، ألا وهو عرض أفكاره . وإذا كان الأشخاص لا يظهرون متجمّدين ، أو كالدُمى الخشبية ، فإن الفضل في هذا لا يعود إلى حيواتهم الذاتية ، بل إلى ما ينفخ فيهم الكاتب من نبضه النشط ، إخلاصاً منه لشعوره الرومانطيقي . وما دام لا يقرّ إلاّ بعاطفتين هما المحبة والبغضاء ، فهو كذلك لا يصوّر أشخاصه إلاّ بلوني السواد والبياض . على أن لذلك سبباً آخر ؛ فبحسب هذا المذهب ، لا بدّ أن يكون الناس إمّا أشراراً وإمّا أخياراً . أمّا الأخيار فهم الناس الطبيعيون المساكين المتمردون ، وأمّا الأشرار فهم المتمدّنون الأثرياء ذوو النفوذ^(٨) . وما يبدو أول وهلة افتقاراً إلى البراعة التقنية إن هو إلاّ حصيلة حتمية لنظرة جبران إلى الحياة . ولكي يغيّر أسلوبه في تصوير أشخاصه ، كان عليه أولاً أن يبدّل مذهبه .

وفي قصص جبران عنصر آخر يؤدي إلى الانساق ، هو استخدامه النثر الشعري في جميع أقوال أشخاصه استخداماً دائماً . وتلك الأقوال تأتي إمّا بصورة خطب غنائية تتصف بالحماسة ، وإمّا بصورة عظات منمّقة يميّز بها حتى السرد ، بحيث لا تختلف النبرة في أساسها إطلاقاً . ولعلّه عدّ النثر الشعري عنصراً من عناصر الجمال من شأنه أن يلطّف من تعليميته الصريحة ويجعلها أدعى للقبول ، غير عالم أنه بذلك كان يتعدّى مبدأ « مشكلة الواقع » . ولما كانت الحال هكذا ، فالقصة تثبت أو تسقط بمدى ما تبلغه من جاذب شعري ، لا لسبب ما قد تتضمّن من قيمة جوهرية . ومن الجليّ أن جبران استهدف ذلك ، إذ أن العنصر الشعري في قصصه أصبح أبرز وأميز بمرور الزمن .

أما ثالث كتبه القصصية ، وهو « الأجنحة المتكسرة » ، فهو شعري بكل ما في الكلمة من معنى . وتظهر مسودات هذا المؤلف الأربع ، المحفوظة في متحف جبران ، أن التغييرات التي أجراها تشير بوضوح إلى عزمه على إقصاء ما تبقى في القصة من ظلال النثرية والارتفاع بالأسلوب إلى مستوى من الشعرية المغالية . وهذا مما استتبع ، في ما يبدو ، إسقاط العناصر غير الشعرية من التجربة

الشخصية التي كان يصورها - وهي حبّ الأول - وإضافة مواقف عديدة مفرطة في الشاعرية سبق لنا أن وصفناها . فهو يصوّر شخصية سلمى كرامة ، بطلة القصة ، على نحو يبيّن طموحه إلى المرأة المثالية القادرة على منحه عطف الأم في الوقت نفسه الذي تكون فيه أختاً لروحه ؛ وليس المقصود بها أن تكون صورة واقعية صادقة لحلاّ الضاهر ، موضوع حبّ الأول في واقع حياته . كذلك يتبدّى أضفاؤه الصفات الشاعرية على سلمى في وصفه جمالها بأنه « كان غريباً كالخلم أو كالرؤيا أو كفكر علوي »^(٩) . وهو يجود عليها ، في سبيل الالتقان ، بكل ما يمكن تصوّره من صفات الكمال الجسدي والروحي . وتبرز الكتابة من بين تلك الصفات بروزاً ظاهراً للغاية . إذ يصفها بأنها وشاح يضيف على جسد سلمى هيئة وغرابة « وتظهر أشعة نفسها من خلال خطوطه كخطوط شجرة مزهرة من وراء ضباب الصباح »^(١٠) . والحال أن جبران لم يبد انصرافاً إلى تصوير الشخصية في قصصه السابقة كما أبدى ذلك في وصفه سلمى . وقد جعله نزوعه إلى التعبير الشعري يطلق العنان للمقاطع الغنائية والمواعظ التي تدور حول موضوعات شتى بشكل لم نعهده عنده من قبل ، حتى أن « الأجنحة المتكسرة » ، مع أنها لا تتضمّن أحداثاً أكثر من قصصه الأخرى ، جاءت أطول كثيراً جداً من أي واحدة منها . بيد أن اهتمامه بالقصص تناقص بعد « الأجنحة المتكسرة » ، فقد اصطنع هذا النوع بين الفينة والأخرى ، ثم أسقطه نهائياً في الأخير . ولعلّه بات مقتنعاً الآن بأن الحكاية الرمزية أنسب لغرضه التعليمي .

ولنا ، قبل ابداء رأينا في شكل قصص جبران ، أن نذكر باختصار بعض الآراء التي أوردها نقاد آخرون . ففي نظر السيد هـ . م . نهد ، مترجم « عرائس المروج » و « الأواح المتمردة » ، يبدو جبران في قصصه « أشبه بالوعاظ القدامى . . . يكسو مواعظه بالأمثال »^(١١) . وقد دعاها أحد النقاد الغربيين « حكايات رمزية شعرية »^(١٢) . أمّا النقاد العرب ، فقد كان صلاح لبكي أكثرهم تشديداً على اعتبار القصص جميعاً « قصائد طويلة أو قصيرة » ليس غير^(١٣) . وقد رأى الدكتور سهيل إدريس أنها قصص نُسجت محاكاة للرومانطيين^(١٤) . في حين لم يكن في وسع الدكتور نجم أن يعثر فيها على أيّة رمزية ما خلا أسلوبها وغط تفكيرها^(١٥) . هؤلاء النقاد جميعاً تنبّهوا إلى غرض جبران التعليمي من كتابة قصصه ، غير أن التعليمية ، في رأينا ، لا تكفي لجعلها حكايات رمزية ، إلا إذا امكننا أن ندعوها حكايات رمزية باللغة الطول . ومع ذلك ، فليس طولها فقط هو الذي يجرمها حقّ التصنيف في هذا النوع ، بل أيضاً إطارها المتميّز باللون المحلي والوضع التاريخي . وإن كنا بصدد ردّها إلى نوع أدبي مخصوص ، فمن الأنسب ، على ما يقترح الدكتور إدريس ، أن تنسب إلى القصة أو الرواية الرومانطيقية . أما هذا النوع من القصّ ، فليس من الضروري أن يكون خرافة ، بل يعني بالحري قصّه تتقبّل التعليمية الصريحة ، وقلّما تعني بالأحداث أو

الحبكة أو تصوير الشخصيات ، فضلاً عن أنها قد تكون شعرية الأسلوب^(١٦) . وقد استخدم هذا الشكل القصصي كل من روسو وشاتوبريان وبناردن دوسان بيار وهوغو ولامارتين وغوته ونوفاليس ، وكثيرون غيرهم من الرومانطيين . ولعل جبران تأثر أيضاً بقصائد شلي وكيتس وورد سورث ، إلا أن قصصه أقرب إلى قصص الفئة الأولى ولربما كان يحاول في « الأجنحة المتكسرة » أن يجعل نفسه وسلمى حبيبين يروقان العرب كما راق الأوروبيين بول وفرجين ، وفيرتر وشارلوت ، ولامارتين وغرازيلا . هذا هو ما يبدو مرجحاً في نظرنا ، إذ لم يكن سياق القصص بالمعنى الحديث معروفاً في الأدب العربي زمن جبران^(١٧) ، وما دام قد حاول القيام بدور شاعر نبي أو مصلح ، فقد اختار شكل الرواية الرومانطيقية قالباً لقصصه بغية أن يؤدي ذلك الدور دون أن تعيقه القيود الشكلية .

وقد كتب جبران أيضاً محاوره قصيرة عنوانها « ملك البلاد وراعي الغنم »^(١٨) ، فضلاً عن آخرين ، هما « الصلبان »^(١٩) و « ارم ذات العماد » ثانيهما أطول من الأول ، يمكننا أن نصنفها جميعاً في باب الرواية ، لافتقارنا إلى أساء آخر^(٢٠) . وفي هذه جميعاً يبدى لا مبالاة تامة بالشكل وانصرافاً كلياً إلى التوكيد على معتقد أو آخر . وسوف نبحت في شكل كل من الحكاية الرمزية (parable) والمثل الحكمي والقصيدة النثرية عند جبران في مجرى مناقشتنا أسلوبه ؛ إذ يكاد يتعذر الحديث عنه في كل منها على حدة . أما شكل الشعر الموزون المقفى فسوف نبخته أيضاً في معرض حديثنا عن القصيدة النثرية .

وسيكون مأتانا إلى أسلوب جبران من طريق مقوماته الأساسية ، نعني اللغة والايقاع والصورة . ولعل من المناسب أن نمهد لبحتنا في لغته ببعض ما قاله هو في هذا الموضوع . فالكلمات عنده أشبه « بأجسام » لا قيمة لها في ذاتها ، بل تكمن قيمتها الفعلية في معناها ، وهو « الروح »^(٢١) ، الذي ينفخ الحياة في تلك الاجسام . ومن الجلي أن جبران يعني بهذا أنه لا يعتبر الكلام أو اللغة إلا وسيلة ، رافضاً بازدياد ذلك الاعتقاد الذي تمسك به التقليديون الذين عاصروه ، وهو أن اللغة غاية في ذاتها . فهو لا يجارهم في الانصراف الكلي إلى الاهتمام بالكلام وأوزانه لاعتقاده أن ذلك مما يقلل من شأن الكلام إذ يجعله « جثثاً محطّة باردة »^(٢٢) . ويحسم الموقف كذلك بإيثارة مستوى اللغة العادي ، أو « ما غربلته الأذن وما حفظته الذاكرة من كلام مألوف مأنوس »^(٢٣) ، على حدّ قوله . أمّا في ما يتعلّق بصلة العربية الفصحى باللهجات العامية المختلفة في العالم العربي ، فهو يعتقد أن العاميات هي « مصدر ما ندعوه فصيحاً من الكلام ومنبت ما نعدّه بليغاً من البيان »^(٢٤) . على أنه يشير بوضوح إلى وجوب تحسين الكلمات العامية وتهذيبها قبل التحامها بجسم اللغة الفصحى^(٢٥) . ولربما اعتبر هذا التطوير عملية لا بدّ من استمرارها إذا أريد للفصحى أن تظل أداة حيّة تنسجم مع ما يتطلبه كل عصر .

ومع أن جبران هنا يتنحل لنفسه دور من يتدع الاتجاه الحديث ويدعو اليه ، فقد كان من الميسور له أن يشير إلى أنه استقى ذلك من البستاني وغيره ممن اشتغلوا بترجمة الكتاب المقدس الانجيلية . إذ كان هؤلاء ، على حدّ ما سبق أن بيّنا ، قد عبروا عن الآراء نفسها تقريباً قبل عهد بعيد . غير أن مآثرته تكمن في افادته من آرائه باستعماله إيّاها استعمالاً فعلياً بتصميم وثبات . فالكلمات التي يستعملها وصياغاتها مألوفة جميعاً ، ولا يستعمل ما هو ممت ومغرق في القدم . وإن كان ذلك قد ورطه في بعض المشكلات أحياناً . وتتعلّق هذه المشكلات بكلمات وتعابير لا توافق المفهوم التقليدي للفصاحة ، مع أنها فصيحة وصحيحة . من أمثلة ذلك أنه استخدم ذات مرة الكلمة المألوفة « تحمّم »^(٢٦) عوضاً عن بديلتها « استحم » التي استخدمها القدامى ورسخها المعجميون باثباتها في معاجهم . وإن معظم الذين دافعوا عن جبران وجميع من هاجموه ، بسبب هذه « الغلطة » وغيرها من الأغلاط النحوية أو اللغوية ، احتكموا في تبرير آرائهم إلى تقاليد الفصحى القديمة ، بدليل أن يناقشوا مبدأ تطوّر اللغة^(٢٧) . إلا أن جبران ونعيمة كانا واعين القضايا الأساسية ذات الشأن وعياً كاملاً ، فاستندا إلى هذا المبدأ^(٢٨) . فقد أكد كلاهما حقّ الكاتب أو الشاعر المعاصر في اشتقاق الكلمات واستعمالها بحرية تامة . حقّ بات مسلماً به الآن بوجه عام ؛ بيد أنه بدا في نظر معاصري جبران وكأنه دعوة إلى تعدي القواعد واللامبالاة بها .

والآن نستطيع أن نستعيد نقطة كنّا قد ألعنا إليها مسبقاً ، ومفادها أن لغة جبران لم تكن جديدة بكاملها ، ولكنها تقدمت خطوة واحدة بالاتجاه الذي طوره أسلافه ، بدءاً من القرن السادس عشر حتى البستاني ومرّاش في التاسع عشر . وقد اختلف البستاني عن جبران في استخدامه اللغة استخداماً تقريرياً خالصاً ، في حين استخدمها جبران استخداماً فنياً . ولكن مرّاش ، مع أنه استخدم اللغة استخداماً فنياً ، انصرف إلى معالجة قضايا فلسفية وعلمية لم ينصرف إليها جبران ، فأفاد إلى الغاية من ألفاظ استمدّها من الفلسفة والعلم ، وإن كان لم يتقن قط استخدامها على نحو فني .

وبين جبران وهذين الكاتبين فارق آخر ، هو أنه في زمنه انتشرت كلمات فصحي وأُخذت بالفصحى كلمات عامية بصورة تفوق ما حدث في زمنهما . ويعود الفضل في ذلك إلى الجهود الطائفة التي بذها كتاب النهضة ، وكان معظمهم صحافيين يكتبون لجمهور كبير وقد نصّبوا انفسهم قيمين على تقليد الفصحى في الوقت نفسه ، كما يعود أيضاً إلى كتابات غيرهم من الصحافيين الذين قلّموا كانوا يهتمون بالصفاء الكلاسيكي . ومما لا يرقى اليه الشك أن جبران يدين بالكثير لترجمة الكتاب المقدس الانجيلية^(٢٩) ، ولما هو فني في لغة مرّاش . وفي اقتباسات جبران الوافرة من الكتاب المقدس برهان على تأثره بلغته ، ذلك انها لا تبرز بروزاً نافرّاً في بنية أسلوبه بحال من الأحوال . أما تحسين جبران في لغة الكتاب المقدس ولغة مرّاش فقد

كان في انصرافه الى تهذيب الكلمات واستخدامها بطريقة جديدة على حدّ ما نرى عند الرومانطيين الأوروبيين ، لإتاحة التعبير عن بعض المشاعر والأحوال النفسية الدقيقة . وعلينا أن نوافق جبران في قوله إن « الوسيلة الوحيدة لآحياء اللغة هي في قلب الشاعر وعلى شفتيه وبين أصابعه »^(٣٠) . ومن العجب أنه استطاع أن يوسع مدى العربية ، على ما سنرى ، باعتماده الكلمات المألوفة ليس غير ، حتى بلغ بها مجالات لم تعرفها من قبل^(٣١) . وقد كانت إحدى مزاياه - ولعله تعهدها متقصدًا - أن يتحامى التحول عن اللغة المألوفة حتى في التعبير عن موضوعات رفيعة مثل الصوفية ووحدة الوجود ، الأمر الذي استطاع تأديته ببراعة تامة دون اللجوء إلى لغة المتصوفة والقائلين بوحدة الوجود ، تلك اللغة المتخصصة إلى أبعد حد ، اذا لم نقل الغريبة تمامًا .

ولما سبق أن نبهنا إلى اتصال لغة جبران بلغة أسلافه من العرب ، فالآن نستطيع أن نبحث تأثير هوغو وورد سورث في آرائه وفي طريقة استخدامه تلك اللغة . لا بدّ أنه كان قد تعرّف بتلك المحاولات التي قاما بها فوجد فيها ما يشجعه : إذ ادعى هوغو أنه وضع على المعجم قبعة حمراء وقضى على نظام الكلمات المتحجر^(٣٢) ، في حين أيد وورد سورث استخدام « اللغة التي يتكلمها الناس في الشعر » . ومع ذلك ، فلا بدّ من لفت الانتباه إلى أنه لم يكن في نية جبران وورد سورث^(٣٣) توسل الكلام العامي أداة للتعبير في الأدب . وقد أتى جبران ، ذات مرة ، على ذكر جماعة من الشعراء الأوروبيين والأميركيين استطاعوا التوفيق بين الفصحى والعامية في شعرهم ، بيد أنه لم يسمّهم^(٣٤) .

هذا كلّه يبيّن أن جبران أولى مسائل اللغة تفكيراً جدياً ، وتبعاً لذلك ارتكز إثاره الكلام المألوف الى مبدأ معين ولم يكن راجعاً إلى لامبالاته بقواعد اللغة^(٣٥) . وافتقاره إلى البراعة في اتباعها^(٣٦) ، كما ظن نقّاد عديدون . وسوف نبحث في لغة جبران على نحو أتم ، في ما يتعلق بنسبة الألفاظ المطلقة الى الألفاظ المحددة في مجموعة مفرداته ، وفي أنواع بناء الجمل التي أثارها على غيرها ، وذلك في مجرى دراستنا الايقاع والصورة اللذين ميّزا أسلوبه ، وهما فيه عنصران أساسيان .

واذ نتناول ايقاع أسلوبه أولاً من ناحية النمط الشكلي نلاحظ أنه يقوم على المقابلة في مختلف أشكالها بصورة رئيسية . أما أكثر أنواع المقابلة وروداً فهي المطابقة التامة أحياناً والناقصة أحياناً أخرى . وهو يستخدمها في كتاباته العربية على نحو أكثر وفرة مما في كتاباته الأنكليزية ، ولا سيّما في مرحلتيه المبكرة والمتوسطة . ويعود السبب في ذلك إلى أن ذهنه ، إبان تلك الفترة ، كان واقعاً في شرك وجوه من الثنائية ، فكان من الحتمي أن يؤثر ذلك في ايقاع أسلوبه وفي بعض نواحيه الأخرى أيضاً . وهكذا نجد في كتاباته المبكرة عدداً من الجمل ذات الموازنة الطباقية ، كقوله مثلاً : « أريد أن أموت شوقاً

ولا أحياء ملأً »^(٣٧) . بل إن ولعه بالطباق في ذلك الحين يظهر حتى في العنوان الذي وضعه لمجموعة قصائده الشرية التي كان يعمل على انجازها آنذ ، اذ أسماها « دعة وابسمامة » . ولم يكن باستطاعته ، في مرحلته المتوسطة من بعد ، أن يخاطب الليل ، مثلاً ، دون استحضار النهار ، بل لم يكن في وسعه أحياناً أن يمتدح الأول بغير أن يذم الثاني . لقد كان في كل جملة يؤكد على مطابقة ما ، يقابل العبارة التي تصف الليل بأخرى تصف النهار . فهو يقول مخاطباً الليل : « أنت ظلام يرينا أنوار السماء ، والنهار نور يغمرنا بظلمة الأرض »^(٣٨) . يلي هذه الجملة جملتان أطول منها مصوغتان على النمط نفسه . ولقد تراكم الجمل الطباقية بعضها فوق بعض حتى تغدو أشبه بسلم وتستغرق مقاطع طويلة ، مثلاً ذلك المقطع الذي تعترض فيه سلمى كرامة على الوضع البائس الذي تعانيه وتشك في حكمة الله لسماحه به . وتتضح سمة المقطع الطباقية في مثل العبارات التالية : « أنت عاصفة شديدة وهي كالغبار » ، « أنت جبّار وهي بائسة » ، « أنت بصير عليم وهي نائمة عمياء » ، « بيمينك ترفعها اليك وبشمالك تدفعها إلى الهاوية »^(٣٩) ، « أنت تسقيها الحياة بكأس الموت والموت بكأس الحياة » . وضمن هذا البناء الطباقية ، يتبدّى لنا شكل آخر ، وهو تكرار عبارات متشابهة في جمل متتالية ، مثلاً : « لماذا تبيدها بالأوجاع ؟ » ، « لماذا تسحقها بقدملك ؟ » ، « لماذا تديرها على الثلوج ؟ »^(٤٠) . وفي ما يلي مثال آخر على النوع نفسه من المطابقة ، ولكن المشابهة في بنائه أقرب : « أنا القلب البشري قد حبست في ظلمة سنن الجامعة فضعفت ، وقيدت بسلاسل الأوهام فاحتضرت ، وأهملت في زوايا غي المدينة فقضيت »^(٤١) .

فإذا صرفنا النظر عن التشابه العام في المعنى ما بين هذه العبارات المتتالية ، نلاحظ أن فيها شبهاً قريباً من حيث الحركة ما بين الكلمات الواقعة في بدء كل منها وفي نهايتها :

« حبست - ضعفت - احتضرت - أهملت » ، وان بعضها يتساجع مع بعض . وثمة شكل من المطابقة آخر ، وهو ردّ نهاية الجملة على بدايتها . فاحدى الجمل المقتبسة آنفاً تبدأ بقوله : « بيمينك ترفعها . . . وبشمالك تدفعها » ، ثم تنتهي بإعادة الفعلين عينها في قوله : « وهي لا تدري أنّ ترفعها وكيف تدفعها » . ولربما كان لهذا النمط في أذن جبران ذلك الوقع الحسن الذي يحدّثه الصوت ورجع صده ، حتى لم يجد بأساً في تكرار ثلاث كلمات بعينها في جملة واحدة . فهو يقول :

« هل أعمتني الفتوة فتوهت الأشعة في عيني سلمى والحلاوة في ثغرها والرقّة في قدّها ، أم هي تلك الأشعة وتلك الحلاوة وتلك الرقّة التي فتحت عيني ؟ »^(٤٢) .

كذلك نستطيع أن نلاحظ أن في الجملة طباقاً جزئياً ، بسبب من المقابلة بين بدايتها - « هل أعمتني الفتوة ؟ » ونهايتها « فتحت

عيني ! » .

هذا التخفيف نفسه من وطأة الأسلوب المطابق يحدث في آثاره المتأخرة بالعربية ، وفيها يعالج موضوعاته بروح من يؤمن بوحدة الوجود . ولكنه ما ان ينجح الى الحد الذي يرتد الى أسلوبه القديم ، ومن الأمثلة على ذلك « لكم لغتكم ولي لغتي » ، وقد ذكرناها سابقاً .

على أن بين المطابقة في كتبه العربية بعامة والمطابقة في آثاره الانكليزية ، فارقاً أساسياً واحداً . فليس في كتاباته الانكليزية تضحية بالمعنى في سبيل الشكل ، أو فيها قليل منها ، إذ أن التعبير هنا دقيق ومقتصد ، في حين أننا بالنظر الى كتاباته العربية لا نجدنا دائماً على اقتناع بأن جميع التعابير المتطابقة ضرورية يحتملها المعنى وأنها لا ترد في مواضعها من اجل رنينها فحسب ، وان تكرار الكلمات في جملة واحدة اثنتين اثنتين أو ثلاثاً ثلاثاً ، مثلاً ، يمكن الاستغناء عنه بكل يسر ، لو أراد الشاعر ذلك ، دون إضعاف المعنى . أضف أنه استعمل هاتين الكلمتين : « تستنطق وتستفسر » في العبارة « تستنطق الضمير وتستفسر القلب » . فلو شاء الا يصطنع مثل هذا الأسلوب ، لاكتفى بالقول : « تستنطق الضمير والقلب » . وفي ما يلي مثل آخر على ذلك : « قد ملكت قلباً واستعبدت نفساً ... وخلبت عقلاً ... »^(٥١) . فمهما يكن لجملة كهذه من مزايا ، فان الاقتصاد ليس فيها . ومن وجوه الاطناب في أسلوبه العربي ، استخدامه الصفات استخداماً مفرطاً ، كقوله في « الأجنحة المتكسرة » :

« وقبّلت شفتي قبلة طويلة عميقة محرقة »^(٥٢) . كما أنه ، إبان مرحلته الأخيرة يصف مجموعة الالفاظ التي استخدمها التقليديون الداعون الى البلاغة القديمة بقوله انها « جثث محنطة باردة جامدة » . انه لا يستخدم النعوت بمثل هذا الإفراط في كتاباته الانكليزية البتة ، حتى في « المجنون » حيث بلغ ذروة الخطابية والعنف . ومن الصعب الاهتداء الى سبب ذلك ، ما دام الاطناب والايجاز ممكنين في كلتا اللغتين على السواء ، بيد أن العربية قد تكون أكثر تسامحاً بهذه الغلطة ، لكونها أغنى من الانكليزية بالترادفات والمترادفات المتقاربة .

ولكن كتابات جبران العربية في المرحلتين المبكرة والمتوسطة مميزة بارزة أخرى ، وهي تلك النغمة الايقاعية الناتجة عن استخدامه أدوات الاستفهام في بدء الجمل أو الفقرات المتعاقبة . ولذلك يستخدم الالفاظ التالية : « أين ؟ كيف ؟ لماذا ؟ أ ؟ » استعمالاً حتمياً . وينزع في ذلك الى طرح عدد من الاسئلة ثم الاجابة عنها واحداً فواحداً ، على حدّ ما يفعل في « الحروف النارية »^(٥٣) . كذلك تنتج نغمة أخرى من تكراره الكلمة الواحدة ، أو استخدامه الكلمات المتشابهة بعضها في جوار بعض ، كما في « حياة الحب »^(٥٤) حيث يستعمل :

« هلمّي ! سيري معي ! تعالي ! هيّا ! » ، ويكرّر الكلمة

وهو يحقق ضرباً من المقابلة أحياناً باستخدام المرادفات ، مثلاً « تستنطق وتستفسر » في العبارة « تستنطق الضمير وتستفسر القلب »^(٥٥) . وفي جملة وردت في « خليل الكافر » اقتبسناها في فصل سابق ، نفع على مرادفات كالتالية : « مخالب ، أظافر ... برائن ، أنياب » . ولما لم يكن بمقدوره أن يأتي بكلمة خامسة من شأنها أن تكون مرادفاً دقيقاً إمّا للزوج الأول وإمّا للثاني ، فقد استخدم اللفظة القرى بقدر الإمكان ، وهي « مقابض » . غير أن الاهتداء الى كلمات طباقية كان أيسر جداً ، ولذلك استخدم مثل تلك الكلمات بغزارة تفوق استخدامه الكلمات المترادفة أو المتشابهة ، حتى ليستطيع المرء أحياناً ، بعد أن يتعرّف بأسلوبه قليلاً ، أن يبنىء بالتعبير التالي بمجرد أن يفكر في ضد التعبير المستخدم قبله ، فمثلاً « ملائكة السعادة » يوحي الينا بضده « أبالسة الشقاء »^(٥٦) . على أنه من الحق أن نقول إن طباقاته ليست جميعاً حادة واضحة اذ يخفف عنصر التشابه من حدة بعضها ، كما في قوله : « يا ثمرة الحزن وزهرة الفرح »^(٥٧) . حيث تقلل المشابهة بين اللفظتين « ثمرة » و « زهرة » بعض الشيء من الطباق الحاد بين : « الحزن » و « الفرح » .

أما وقد رأينا أن المقابلة ، سواء في الطباق أو في الكلمات المتشابهة أو المترادفة ، هي من الخصائص الرئيسة التي ميّزت مرحلتي جبران المبكرة والمتوسطة ، ومنها استقيناً أمثلتنا ، فاننا نستطيع الآن أن نتنقل الى المطابقة في كتاباته الانكليزية . فأنواع المطابقة الثلاثة المذكورة موجودة في « المجنون » أول كتبه الانكليزية . وقصيدة « يا صاحبي » غاصة بالمطابقات الناجمة عن التضارب التام بين الشاعر وصديقه الذي يخاطبه بقوله : « عندما تكون يا صاحبي في نهار ، أكون أنا في ليل ... عندما تصعد الى نعيمك ، أهبط أنا الى جحيمي »^(٥٨) . وفي هذه المجموعة نفسها يخاطب المجنون الليل بغير أن يعود الى أسلوب مقابله بالنهار ، وقد كان جبران شغوفاً بذلك للغاية^(٥٩) . ومع أنه لم يتخلّ في كتاباته المتأخرة عن المقابلة الطباقية اطلاقاً ، فقد كان لها شأن آخر مهم بعد أن بات يعتقد بوحدة الوجود . ذلك بأنه رأى إذ ذاك أن الثنائية في الاشياء ظاهرية . فاننا لا نعثر على طباق حاد في جمل كقوله : « أليس الشر هو بعينه الخير المتألم آلاماً مبرحة من تعطشه ومجاعته ؟ »^(٦٠) . وقوله : « من يدري أن البلور لم يكن ضباباً متجمداً ؟ »^(٦١) ، وفي غير هذين القولين أيضاً ، وذلك لأن التضاد بين الخير والشر ، أو بين البلور والضباب ، ينحل بالتوكيد على أن مثل هذه الاضداد هي واحدة في الحقيقة . زد أنه يفيد كثيراً من استعمال المقابلة المتشابهة ، المشرفة أحياناً على الترادف :

« ومن أنت حتى أن الناس يجب أن يمزّقوا صدورهم ويحسروا القناع عن شهادتهم وعزة نفوسهم لكي ترى جدارتهم لعطائك عارية وأنفتهم مجردة عر الحياء ؟ »^(٦٢) .

« لنرجع » مرتين ، ثم « اقتربي » أربعاً . ولقد كرّر أيضاً هذه الضمائر : « أنا ، أنت ، هي ، أنتم » ، أو اسماً - اما منفرداً وإما منعوتاً - كما في ذلك المقطع من « الأجنحة المتكسرة » الذي يتكرر فيه التعبير عن « فكر واحد » غير مرة^(٥٥) . بل يبرز واضحاً في مجموعة الكتابات نفسها نغم تعزيمي أو طقسي يمكننا تمثيله بالمقطع التالي من دعاء جبران إلى الموسيقى :

« يا ابنة النفس والمحبة ، يا اناء مرارة الغرام وحلاوته ،
يا أخيلة القلب البشري ، يا ثمرة الحزن وزهرة الفرح ،
يا رائحة متصاعدة من طاقة زهور المشاعر المضمومة ...
يا خمرة القلوب الرافعة شاربها إلى أعالي عالم الأخيلة »^(٥٦) .

ويمكننا العثور على أمثلة أخرى ، من هذا القبيل ، في ترنيمة الدعاء إلى الحرية في « خليل الكافر » ، وفي قصيدة « جمال الموت » النثرية ، وفي مقطع صلاة من « الأرملة وابنها » ، وفي مقطع آخر يقع في نهاية « يوم مولدي » ، وفي مقطع ثالث في نهاية « على باب الهيكل » . كذلك يتخلل هذا النغم عينه مؤلفيه « دمة » و « ابتسامة » و « الأجنحة المتكسرة » .

أما الروح التي تنفخ الحياة في ايقاع تلك الكتابات ، فهي العاطفية الخالصة ، مما قد يعلّل خصائصها الأخرى - مثل الطلاوة ، والرشاقة ، وتفاوت النغم ، واستعمال كلمات متشابهة أو مترادفة ، لما يتّصف به مدلولها الانفعالي من تعبير عن الاثارة أو الاحتياج أو السخط . ولا بدّ أن في هذا الاقناع العاطفي ما جعل الاطناب الذي يتخلل أسلوبه أمراً غير كره . غير أننا نقع في الكتابات نفسها على بعض الجمل القصيرة المثقلة ، وكأنها مطروحة في متن الصفحة بفظاظة ، على أن الغرض منها هو أن تثير مغزى أعمق مما تتضمنه الكلمات . وأما انه حاول متقصداً أن ينحو هذا النحو ، فأمر يبيّنه التطور المتأخر الذي بلغه أسلوبه ، كما يبيّنه مفهومه المثالي للفن ، مما يتّضح في ما يلي :

« . . . الفن ، بتلك المسافات الصامتة المرتعشة التي تحيي بين النبرات والخفصات في الأغنية . وبما يتسرّب اليك بواسطة القصيدة مما بقي ساكناً هادئاً مستوحشاً في روح الشاعر »^(٥٧) .

ومن الواضح أن أسلوباً تحرّك العاطفية ايقاعه يروق المشاعر . ولعله يروق الخيال أيضاً بواسطة صوره . على أنه لا بدّ لنا ، قبل أن نحاول تحليل الصورة عند جبران ، أن ننبه إلى أنها في مرحلته المتوسطة ، لم تكن هي هي بالتمام في مرحلته المبكرة ، إذ قد تطورت بعض الشيء من حيث الوفرة والعمق والمدلول الرمزي . ولذلك علينا أن نتناول كلاً من تينك المرحلتين على حدة ، وإن نقسم الموضوع أيضاً إلى صور مفردة وصور بنائية : أما الصور المفردة ، فنعتقد أنها لا تحتاج الى تعريف ؛ وأما البنائية ، فنقصد بها تلك الصور المتآزرة التي تشكل قصيدة تامة أو مقطعاً من احدى القصص كاملاً^(٥٨) .

ولما كانت آثار جبران تعجّ بالصور المفردة ، نستطيع أولاً أن ننتقي بعضاً منها ، كيفما اتفق ، من كتاباته المبكرة ، مثل صورة لبنان في ضوء القمر :

« بان لبنان من تحت تلك الاشعة الفضية كأنه فتى متكئ على ساعده تحت نقاب لطيف يخفي اعضاءه ولا يخفيها »^(٥٩) .

واضح أن جبران يرى وطنه بعين نقّاذة البصر . وفي مقاطع أخرى ، يحاول أن يستغل تلك القوة المثيرة للذكريات والعواطف التي تنطوي عليها لفظة « لبنان » بذاتها ، بكل ما تحمله من تداعيات جغرافية وتاريخية ، ويغلب أن يستخدم اسماً أمكنة أو أفراد أو آلهة من اجل الغرض نفسه . وتلي صورتان ثموران بالابحائية البارعة يحاول بهما أن ينقل ذكرى انشودة غامضة في داخله لا قبل له ، أو بالاحرى لا ارادة ، بأن ينطق بها :

« هي أعبق من انفاس زهرة الياسمين فأية حنجرة تستعبد لها ؟
وأصون من سرّ العذارى فأية أوتار تستبيحها ؟ »^(٦٠) .

ولنا كذلك أن نقتبس الوصف التالي لحزن سلمى :

« رأيت تلك الأجفان التي كانت منذ أيام قليلة تبتمس كالشفاه وتحرك كأجنحة الشحرور قد غارت وجمدت واكتحلت بخيالات التوجّع والالم »^(٦١) .

ربّ قائل إن هذا النوع من الصور كان يمكن ادخاله إلى العربية على يد أي شاعر تشرّب مدرسة الرومانطيقية الأوروبية ، ولكن الأمر عندنا لا يبدو بمثل هذه البساطة : ففي اعتقادنا أن شاعراً كهذا لا بدّ له من التحول الفعلي بفضل الرومانطيقين ، فضلاً عن تعرّفه بهم . وبالإضافة إلى ذلك عليه أن يكون صاحب موهبة فذة في اللغة وعين رسّام تلتقط أسرار الأضواء والظلال . صحيح أن قدراً كبيراً من صور جبران ، كبعض مطابقاته مثلاً ، مبنية على مقابلات حادة ، ومرسومة بالأسود والأبيض فحسب ، مثلاً : « ابالسة الشقاء » و « ملائكة السعادة » . غير أنه حيثما استطاع التخلص من هذه النزعة تمكّن من الكتابة البارعة الموحية المثيرة ، على حدّ ما رأينا . كما أنه استطاع أن يضيف على فنّ التصوير بالكلمة نوعاً من الخفاء ، ناشئاً عن تحقيقاته الأثيرية الروحية بقدر ما هو ناشئ عن جعله الواقع مثلاً . وهنا يمكننا أن نستحضر صورة جمال سلمى التي اقتبسناها سابقاً ، أو نورد الصورة التالية مثلاً آخر :

« هنيهة مملوءة بتلك السكينة السحرية التي تضم نفوسنا إلى مواكب الأرواح غير المنظورة »^(٦٢) .

وإلى أنواع الصور التي ذكرنا حتى الآن ، علينا أن نضيف الصورة الطقسية الابتهالية أو التوراتية التي تنتشر في كتابات جبران بغزارة . على أننا نكتفي بهذه الإشارة دون ايراد أمثلة ، إذ لا يبدو ذلك ضرورياً .

وقد استمرت هذه الأنواع المبكرة من الصور في مرحلة جبران

الثانية ، غير أن صوراً جديدة برزت إلى جانبها ، وقد تميّزت منها بالغنى والعمق والمندلول الرمزي ، على حدّ ما ذكرنا . نجد هذه الصور في كتاب « العواصف » ، وهو يشكل جزءاً كبيراً من آثاره التي أنتجها في تلك الفترة وينمّ عن رؤيا أعمق ، وقدرة على التخيل أقوى ، مما في آثاره السابقة . ولما كنّا قد فسّرنا ما فيه من صور رئيسية ، في الفصل السابق ، نكتفي باستعادة بعضها ، كصورة الليل مثلاً : فهي في آن واحد إشارة إلى الليل الفعلي ورمز لتحول الشاعر إلى اللاوعي . وفيه أيضاً صورة رمزية لمشهد طبيعي في « حفار القبور » ، وصورتا غرفة الشاعر وعالمه في « الشاعر » ، وهي صور تأتي عفو الخاطر لا تقيدّها السببية العادية ، وتنطوي على مدلول يكاد أن يكون سورالياً . ومن الجلي أن صوراً كهذه ليست زخرفية بل وظيفية ، حتى اننا لو استبعدنا جميع معانيها ما عدا معناها الصريح لكانت النتيجة نقصاً وتشوهاً فادحاً .

وأما الصور البنائية عند جبران ، فهي إمّا ماثلات (Allegories) وإما رؤى للحياة أو لمظهر من مظاهرها . فالماثلات ، وفيها تشخيص مفاهيم واتجاهات وصفات عامّة ، أكثر وفرة من الرؤى في مرحلتيه المبكرة والمتوسطة . ومع ذلك ، فلعلّه لم يميّز بين التماثل والرؤيا ، إذ يبدو أنه ينظر إلى كليهما نظرة واحدة ويسبغ عليهما اسماً واحداً وصيغة واحدة . ذلك بأنه في قصيدة نثرية من المرحلة المتوسطة عنوانها « رؤيا »^(٦٣) ، يقصّ خبر ثلاثة أشباح يراها على شاطئ البحر ، وجميعها تؤكد أن الحب والتمرد والحرية هي حقيقة واحدة مطلقة . على أنه يتحصل لدينا انطباع شديد بأن تلك الأشباح هي في الواقع هذه الفكر الثلاث مشخصة . وإلى هذا ، فلا ريب أن عند جبران بعض الصور البنائية التي تشتمل فعلاً على رؤى للحياة ، كصورة الحياة بصفتها مواكب ، مثلاً ، في قصيدة « المواكب » التي كتبها في نهاية مرحلته المتوسطة . وتقنعنا قصيدة مبكرة عنوانها « رؤيا »^(٦٤) ، وهي رؤيا تتصوّر القلب البشري طائراً ميتاً ، انها رؤيا بكل معنى الكلمة ، ولو أن فيها عنصراً من التشخيص ؛ إذ أن الشاعر يصوّر فيها ما قد رآه بعين ذهنه رؤية حقيقية ، وهو لا يتوسّل أسلوباً للتعبير فحسب .

وبما أن معظم هذه القصائد ينتهي بعبارة اخلاقية ، يعبر عنها بطريقة حكمية في الغالب ، كان فيها من عناصر الحكاية الرمزية عنصر بارز . ففي القصيدة النثرية « أمام عرش الجمال » ، تكشف « ابنة الاحراج » للشاعر عن حقيقة الجمال بأن تؤكد في خاتمة القصيدة :

« ان الجمال هو ما تراه وتودّ أن تعطي لا أن تأخذ »^(٦٥) . وفي قصيدة نثرية أخرى ، عنوانها « بين الخرائب » ، يختتم سليمان ومحبوبته حديثهما بهذه الحكمة : « لا تحفظ الأبدية إلا المحبة لأنها مثلها »^(٦٦) .

ولولا السمو العاطفي في ايقاع هذه القصائد وعمل الخيال في

خلق صورها المفردة ، لكنّا دعوناها مجرد حكايات رمزية بسيطة ، وخاصة لأنها مكتوبة نثراً ، سوى أن في طوقنا ، مع ذلك ، أن نلمح في خصائصها المثالية والحكمية بذور الحكايات الرمزية والأمثال التي سوف يكتبها من بعد . أضف أن هذه القصائد اتّسعت لعدد كبير من الكلمات المجردة ، بيد أنها بقيت ذات مستوى عال من التوهج الشعري ، ولم تبد مجرّدة في معناها ومبناها ، وذلك بفضل الايقاع والصورة . فالواقع أن ألفاظاً مثل « الموت ، الحياة ، العدم ، الزمن ، المطلق ، القوة ، الخيال ، المحبة ، العدل ، الانسان ، الطبيعة ، الشرائع ، المادّة » وهلمّ جراً ، تتكرر فيها مراراً كثيرة .

ويمكننا الآن أن نبدي بعض الملاحظات في عادة جبران في الكتابة إبان مرحلته المبكرة وأوائل مرحلته المتوسطة ، مما يتضمّن « العواصف » . وترتكز هذه الملاحظات الى مراجعتنا المسودات الأولى - والتالية أحياناً - لعدد لا بأس به من القصائد والقصص التي كتبها في أثناء تلك الفترة . فالمسودات الأولى للقصائد تبين على نحو ثابت أن يداً مضطربة خطتها . ذلك أن لغتها كثيرة الأغلاط ، وبعض الصور فيها ناقصة غير موسّعة . وما يمكن الاستدلال عليه بهذا ، أن جبران كان معتاداً أن يكتب تحت وطأة انفعال مفاجيء يُخضع له طاقته النقدية الواعية . فقد كان ، بهذه المثابة ، كاتباً يعتمد الالهام . ولا بدّ أنه وثق بالهامه ثقة شديدة ، إذ ليس في آية من المسودات النهائية تغيير ملحوظ لما في الأصل من حالة وايقاع وصورة ، وإن كان قد لفتنا فيها قدر كبير من تطوير بعض الصور المفردة واضافة بعض التفاصيل وتصحيح اغلاط لغوية .

ومن المرجح جداً أنه كتب القصص بالطريقة نفسها ، إذ ليس في مسوداتها النهائية أي تبديل في الحكمة أو الأشخاص ، ما خلا تطوير بعض الصور وتصحيح أغلاط لغوية فحسب . ومع ذلك ، فللقصص - كما نعلم - حيكات في غاية البساطة وقدر قليل من تصوير الأشخاص ، لكونها تتألف بالدرجة الأولى من قصائد غنائية وخطب طنانة ، وكلا هذين النوعين يمكن أن يكتب على احسن وجه تحت وطأة انفعال مفاجيء .

وحالما تنتقل من « العواصف » الى « المجنون » تبدّى لنا اتجاهات جديدة على نحو جلي . وتشمل هذه الاتجاهات حدة في التفكير ، وإيجازاً في التعبير ، واستخداماً للرمزية متزايداً ، فضلاً عن بروز نوع من الرمز جديد ، واستمراراً في استخدام الحكاية الرمزية . غير أن حدة التفكير لا تسبّب أي نقص في التدفق العاطفي ، إذ يتواجد هذا وتلك في معظم مقطوعات الكتاب بنسب متساوية^(٦٧) . ولم يبق جبران على هذا التوازن في جميع آثاره المتأخرة ، سواء العربية منها والانكليزية . أما « السابق » و « التائه » (وهما بالانكليزية) وسائر آثاره العربية تقريباً التي صدرت بعد « المجنون » ، فهي مجرّدة وتقريبية إلى أبعد الحدود ، مما جعلها ادنى مرتبة من « المجنون » بمعيار أدبي صرف .

يبدون أن جبران ، في هذا الكتاب ، جعل من عقله شريكاً في عملية الخلق بصفته أداة ضبط وتوجيه ، فتمكن تبعاً لذلك أول مرة من تحقيق الإيجاز والضغط والاشباع في التعبير ، بغير أن يشوبه الاطناب ، وقد كان غلظته الكبرى في ما مضى . ولا بد أيضاً أنه ابتداءً منذ ذلك الحين يتعمّد هذه الخصائص متقصّداً . وتقول السيدة يونغ إن شعاره كاتباً كان « الكلمة الحتمية في الموضوع الحتمي »^(٦٨) . فمن المؤكد أن هذا لم يكن دأبه قبل « المجنون » حيث تعود مزج الجمل القصار بفقرات طوال متعرجة .

وقد اقتاد جبران ، بعد « العواصف » ، اعتقاده بوحدة الوجود إلى التنقيب عن رموز من شأنها أن تمثل الفكرة الأساسية الكامنة وراءه بصورة مناسبة ، ألا وهي وحدة الموجودات جميعاً . فاستخدم ، في « المجنون » ، رموزاً مختلفة متعددة ، منها البحر في إحدى المظان ، حيث الجدول يمثل الإنسان ، والبحر الأعظم في مظنة أخرى ، وفي مظنة ثالثة الشجرة التي جذورها الإنسان وأزهارها الله . أما الرمز الذي اصطنعه في « الموابك » لأجل الفكرة نفسها ، فهو الغاب ، حيث الناي هو الهادي إليه والمرشد في داخله . على أنه يعود فيجعل البحر رمزاً في قصيدة عنوانها « البحر » لا يمكننا تحديد تاريخها بالضبط ، ولكنها قد ترجع إلى السنة نفسها التي كتب « الموابك » فيها ، أو إلى ما بعدها بقليل^(٦٩) .

ويمكننا أن ندعو هذه الرمزية رمزية قياسية ، إذ لا قبل باستخدامها إلا لمن يعتقد أن بين المرثي وغير المرثي توافقاً^(٧٠) ، وأن الظواهر المرثية تعلن حقيقة ما هو غير مرثي ، أو كما يقول غوته - وهو يعتقد بوحدة الوجود أيضاً : « ان ما هو جزئي لا يمثل ما هو كلي على صورة حلم أو ظل ، بل على صورة كشف خاطف لما لا يسبر غوره »^(٧١) . ومن هذه الناحية ، على ما نعتقد ، يقصد جبران برمز البحر أن يعلن حقيقة وحدة الموجودات جميعاً ، وهي حقيقة لا يسبر غورها ، ولا سيما في « النبي » ، حيث يدعو البحر « أمّا » على نحو ذي مغزى . وأما البلور والضباب ، وهما يمثلان حالين يجتازهما الشيء الواحد : حال الوجود المحدود الجزئي وحال فنائه في الحياة الكلية ، فهما رمزان ينتميان إلى الرمزية القياسية أيضاً ، شأنهما شأن فكرة الموت باعتباره « راحة على الرياح » ، مما يعني أنه عرضي فقط وإن المرء سيعود بعد الموت حالاً إلى الحياة .

وفضلاً عن الرموز المتعلقة بوحدة الوجود ، وفي اعتقادنا أن ما ذكرناه منها أنفاً يشكل رموزاً أساسية فيها ، فقد استخدم جبران رموزاً تقليدية ، ومنها مثلاً : التين رمزاً للشجر والطغيان الجائر ، والقديس جرجس رمزاً للمحرّر الغالب^(٧٢) ، والعنقاء^(٧٣) وتموز^(٧٤) رمزين للتجدّد والانبعث الدائمين . ونحن نستحضر هذه الرموز لأنها توافق تعريف الكلمة الأوسع ، مما يتضمّن استخدام « أي مجاز أو أسطورة أو خرافة أو مثل رمزي أو صورة شعرية ، للدلالة على ما يشغل الشاعر عقلياً وعاطفياً »^(٧٥) . على أن هذا

التعريف لا ينطبق إلا إذا استخدمت تلك الأنواع الرمزية على نحو تلميحي . أما إذا أعيد إنتاجها بأي تفصيل ، فانها تحتفظ بطبيعتها الأصلية ، ولا يمكن أن تدعى رموزاً بحال من الأحوال . إلا أن جبران يفهم بهذا المطلب إذ يستخدم تلك الأسماء الأسطورية التي ذكرنا ، مما يغيّر تماماً عادته المبكرة في تمثيله الأشباح والألهة والحوريات في حكاياته المجازية وشعره المجازي واصفاً إيّاها بتفصيل صريح .

وعلى الرغم من استعماله الرموز استعمالاً وافراً ، فإنه لم يكن شاعراً رمزياً بالمعنى الحديث ، ولم يقصد أن يكون . ذلك بأن عنصر الرمزية الذي دخل فيه لم يمنعه من البقاء على عادته المزمّنة في توكيد المبادئ الأخلاقية والمفاهيم العامة بصورة مباشرة ؛ فهو لم يتخلّ قط عن تعليمته القديمة ، إذ تبرز نبرتها في حكاياته الرمزية وأمثاله المتأخرة . فالمتصوّف المؤمن بوحدة الوجود الذي احتاج إلى الرموز للتعبير عما يرمي إليه ، كان أيضاً نبياً شاعراً يهدف إلى التبشير بالحق^(٧٦) . على أننا نجد ، في حكايات المجنون الرمزية ، أكثر مداورة في تقديم مبادئه العامة مما هو في قصائده المبكرة أو حكاياته الرمزية المتأخرة في « السابق » و « التائه » .

والآن ننتقل إلى الحديث عن الأمثال الحكمية . فعلى حدّ ما ذكرنا سابقاً ، كانت نماذجها الأولية في خاتمات بعض قصائده . وإلى هذا ، فقد كان لها أيضاً جذور في مظهر آخر من مظاهر شعره المبكر ، حيث يغلب تكرار جمل من شأنها أن تقوم بذاتها مستقلة عن سياق الكلام حتى يسهل عزلها منه ، مثلها مثل بيت الشعر العربي التقليدي . أما استخدام جبران للمثل ، في ذاته ، فقد كان واسعاً إلى الغاية : إذ وضع كتاب « رمل وزبد » برمته في هذا الشكل ، وأتبع الأسلوب الحكمي إلى أقصى حدّ في آثاره المتأخرة التي لا تنحصر منحى الحكاية الرمزية . فاذا اتخذنا « النبي » ، مثلاً ، تبين لنا أن هذه القاعدة لا تشمل مواعظه فقط ، بل خاتمته ومقدمته أيضاً ، مع أنها تتصفان بالحنين والاستغراق في الغنائية . ويصدق القول نفسه على كتاب « آلهة الأرض » إلى حدّ بعيد ، وإن كان من المفروض أنه قصيدة . زد على هذا أن « الموابك » من بين آثاره العربية ، حكمية إلى حد بعيد ، ولا سيما ذلك الجزء منها الذي ينطق الشيخ به ، حيث يقصد بكل بيت تقريباً أن يكون حكمة وأن يقتبس مثلاً ، وأمّا سائر آثاره العربية المتأخرة ، وأهمها « ارم ذات العماد » ، فهي حكمية جزئياً على الأقل . ولذا ، فإن أمثال جبران العربية أكثر كثيراً جدّاً مما قد يظن المرء لوعده الأمثال الصريحة وحدها ، حتى أن الصحافيين الذين يحبّون زخرفة صفحاتهم بأقوال العظام يجدون في آثاره معيناً دافقاً يمكنهم الأخذ منه ، شأنهم في ذلك شأن العديدين من الوعاظ والخطباء في لبنان والولايات المتحدة^(٧٧) .

ولئن كان هذا الميل إلى الأقوال المأثورة بصفة عامة في إنتاج جبران - وبخاصة في « رمل وزبد » - قد أكسبه جمهوراً كبيراً من

المعجبين ، ولنا أن نقول المروجين كذلك ، فقد كان ذلك على حساب الوحدة في كتاباته . كيف يمكن تحقيق الوحدة في نتائج أصغر جزئي فيه تأم بذاته ؟ حتى نظريته المتأخرة في فن الكتابة ، ومؤداها « الكلمة الحتمية في الموضع الحتمي » ، تنم عن اهتمام مفرط بالمقومات ، أو الأجزاء ، على حساب الكل . ولنأخذ « النبي » ، وهو يعتبر رائعته بوجه عام ، وننظر فيه من حيث مدى كونه بنية كاملة . إن وراء السعي لاضفاء الكمال على المواعظ وكل ما فيها من أمثال حكمية ، تكمن لا مبالاة فنية جعلته يدع النبي واقفاً من الصباح إلى المساء يلقي العظة بعد الأخرى ، بغير أن يفكر البتة في أن ذلك الشيخ قد ينال منه التعب أو أن سامعيه ربما لا يقدرون أن يركزوا الانتباه على عظاته لفترة طويلة . كذلك . ولكي لا يتحول الكتاب إلى مجموعة من المواعظ فحسب ، كان ينبغي لجبران أن يفكر بحبكة أكثر تركيباً ، يجتمع فيها أشخاص واقعيون ويتفاعلون ويحدث مزيد من الأحداث .

ولعل نظرة إلى التأثيرات التي شكلت أسلوبه من شأنها أن تساعدنا في تحديده على نحو أقرب إلى الدقة . وسنبداً بأسلوب النثر الشعري الذي تتصف به القصص والقصائد النثرية في المرحلتين : المبكرة ، والمتوسطة المنتهية بكتاب « العواصف » والمتضمنة له . كذلك سنتحدث عن شكل القصائد النثرية وصلته بالأسلوب ، ثم ننتقل إلى التطور المتأخر في الأسلوب والشكل معاً ، شكل الحكايات الرمزية والأمثال . وقد سبق لنا أن نبهنا إلى تأثير شكل القصة أو الرواية الرومانطيقية في قصص جبران ، وإلى واقع كون هذه وتلك مكتوبة بالنثر الشعري . ولما كنا قد عزونا بعض لغة جبران إلى التراث الطقسي الابتهالي ، فعلينا أن نضيف أيضاً تأثير الإيقاع والصورة في ذلك التراث ، وما دام من المحال أن نأتي بأمثلة على خصائصه كلها ، فاننا نكتفي باقتباس فقرة نموذجية من صلاة يرقى عهدها إلى القرن السابع عشر :

« نطلب منك أيتها البتول ، أم الابن الوحيد ، والطور المقدس الذي أومضت فيه النار الإلهية ، والعليقة المنتفخة التي ما انضرت من أجيج اللهب الذكيّة ، البرج المشيد الذي قطنه رب المجد بقوته القوية ، الجفنة المباركة التي حملت العنقود المبارك الذي قطرت منه الخلاوة المنقذة البريّة ، الغمامة النيرة التي فاضت على العالم وانتشل منها مطر الأفراح الروحية » (٧٨) .

إن النبوة الابتهالية والصورة الطقسية والطبيعية ، اللتين تتصف بهما هذه الصلاة العائدة إلى القرن السابع عشر ، لا تختلفان اختلافاً كبيراً عن النبوة والصورة في أناشيد عديدة كتبها جبران ، وهي في الواقع استعارات أو رؤى تنظم المقاطع في قصصه قصيدة واحدة ، تكشف بوضوح عن تأثير سفر الرؤيا ومرآش . ذلك أن الخاصية الاساسية التي تميز إيقاع جبران وبناء أسلوبه ، وقد سبقت الإشارة إليها ، تطابق الأسلوب التوراتي في العبرية (٧٩) . وربما في لغات

أخرى أيضاً (٨٠) ، مطابقتها لأسلوب مرآش . ولكي نبين كيف اكتسب جبران ذلك الأسلوب واعتمده ، وكيف اختلف أسلوبه عن أسلوب أسلافه ، علينا بادئ بدء أن نربط قصائده النثرية بنظائرها في الأدب الغربي الحديث . فقد تأثر هويتمن ، مطلق الشعر النثري الأميركي ، بالكتاب المقدس تأثراً كبيراً . أما الشعر النثري الفرنسي ، فيمكن رد أصوله إلى الكتاب المقدس في المرحلة الأولى ، ومن ثم إلى النثر الشعري عند كبار الرومانطيقين (٨١) ، وإلى هويتمن (٨٢) أيضاً . ومع أن الرمزيين والسورياليين حسّنوا فيه كثيراً ، فلا يعقل أن يكون جبران قد تأثر بالسورياليين ، نظراً لأنهم ينتمون إلى مرحلة متأخرة . وأما الأدب الانكليزي ، ففيه ذلك النثر المنمق غاية التنميق من نتاج باتر وراسكن والذي أطلع جبران عليه (٨٣) ، ناهيك بنتاج دي كوينسي ، ومعرفته به غير مؤكدة . هذه طبعاً خلاصة توجز جزءاً من قصة طويلة ، إلا أنها قد تفي بغرضنا . ولئن كان جبران أقر متأخراً ، فقد أمكنه الاعتماد على كل من سبقه من ذكرنا ، غير أن خصائص شعره من مضمون وإيقاع وصورة ، كلها تمتاز بركة شعور رومانطيقية لا نلقاها إلا عند الرومانطيقين وفي الأسفار الشعرية والخيالية من الكتاب المقدس . إن الأمثلة الأوروبية التي ذكرنا ، فقد كانت مهمة بنوع ما دون شك ، إذ أثبتت أن ما قام جبران به كان منوطاً باتجاه عام راسخ .

ويطرح هنا سؤال آخر صعب وأكثر إثارة للجدل : ما هي علاقة القصيدة النثرية بالشعر الحر في الفرنسية ، وما الفرق بينهما ، ولماذا نربط شعر جبران بتلك لا بهذا ؟ ثمة من يزعم أن للشعر الحر والقصيدة النثرية مصادر واحدة - أعني الكتاب المقدس ، وهويتمن (٨٤) ، وكبار الرومانطيقين . أضف إلى هذا أن الشعر الحر ، وقد اطرحت جميع قيود القافية والوزن التقليدية ، أصبح يتعذر تمييزه إيقاعياً من القصيدة النثرية ، إذ أن كليهما حرّ الإيقاع حرة مطلقة (٨٥) . ومع ذلك ، فمن الممكن التفريق بينهما إذا ما نظرنا إلى نقطة انطلاق كل منهما ومراحل تطورها المتوسطة . فالفارق بينهما ، على ما يقول ادوار دوجاردان :

« كانت القصيدة النثرية محاولة لتحرير الشعر انطلاقاً من النثر . أما الشعر الحر ، فقد استهدف الغاية نفسها ، ولكن انطلاقاً من الشعر » (٨٦) .

والواقع أن من الممكن التحدث عن مرحلة متوسطة في تطور الشعر الحر تقع بين التقيد بالوزن والقافية والتحرر النهائي منها ، ويمكن أن ندعوها مرحلة الشعر المحرّر (vers libéré) ، في أثنائها تحرر الشعر الفرنسي من بعض قيوده على يد فرلين ومالارمي ورامبو وشعراء آخرين عاصروهم (٨٧) . بعدهم فقط برز الشعر الحر الحقيقي إلى الوجود .

ومن الواضح أن نقطة الانطلاق عند جبران لتحرير الشعر العربي ، كانت النثر العربي ، إذ تبقى قصيدته النثرية نوعاً من

النثر ، بصرف النظر عما يتخللها من إيقاع وخيال وعاطفة ، مهما كان مقدارها كبيراً . ففي ما كتبه من شعر وفقاً لتقليد العروض العربي شكلاً ، لم يخرج عن حدود المسموح به عروضياً ، من تنويع في القافية وجوازات في وزن القصيدة الواحد . صحيح أنه نظم قصيدة « المواكب » على وزنين ، إلا أنه نظم معظم قصائده على وزن واحد وقافية واحدة .

لقد كان لثراث الأدب الغربي من الشعر النثري فضل على جبران . غير أنه استطاع أن يقتبس منه ويتعلم كما لم يستطع ذلك أحد من كتّاب النهضة قبله . لقد قام بهذيب اللغة المألوفة التي استخدمها بعض هؤلاء . أضف أنه تمكن من تعهد القصيدة النثرية وتقريبها إلى الكمال بصفتها نوعاً من الأنواع الأدبية ، بديل أن يرضى بقطع من النثر الشعري يوردها اتفاقاً على حد ما فعل أسلافه . أما ترنيمات الكنيسة فليست جميعها شعراً . ويصدق الحكم نفسه على آثار مراثي أيضاً . على أن أسلوب جبران خالف الكتاب المقدس أيضاً بسبب من الدور الذي قامت به عاطفته الرومانطيقية .

وقد اتحد الخيال الطليق والعاطفة ، وهما من ميزات الرومانطيقية ، بالطابع الطقسي واللغة المألوفة المهذبة ، فجعلت أسلوب جبران في قصائده النثرية مختلفاً للغاية عن الأسلوب الذي أتبعه كتّاب النثر المنمق في الأدب العربي القديم وكتّاب النهضة الكلاسيكية في القرن التاسع عشر . أما التأثير الذي خلفه بعض كتّاب النهضة في أسلوب جبران ، فلا يتعدى حدود بضعة انطباعات متفرقة ؛ اجمالاً : بعض صور تذكرنا « بنهج البلاغة »^(٨٨) ، وبعض تعبيرات وإشارات بلاغية مقتبسة من اسحق ترد في « العواصف »^(٨٩) ، ومحاكاة لإيقاع القرآن وتكراره في قصيدة نثرية من « دمة وإبتسامة » عنوانها « الجمال »^(٩٠) . وثمة كاتب آخر ، هو أمين الريحاني ، وقد كان معاصراً لجبران وأكبر منه سناً . سبق أن حاول ادخال القصيدة النثرية إلى الأدب العربي متأثراً بهويتمن ، ولكنه اخفق لافتقاره إلى موهبتي الخيال والعاطفة اللتين اتصف جبران بهما^(٩١) افتقاره إلى قدرته اللغوية .

وفي مجرى بحثنا التطور المتأخر الذي انتهى إليه أسلوب جبران ، يمكننا أن نتناول أولاً طريقة التعبير الحكيمية السائدة ، والمثل المستقل ، فنعالجها باعتبارها مظهرين مختلفين للحقيقة الواحدة . فلما كان بعض الرومانطيقين ، أمثال ف . شليغل ونوفاليس وهوغو ، قد تركوا مجموعات من الأمثال الحكيمية (أو الكلمات الماثورة) خاصة بهم ، فرمما حذا جبران حذوهم . وقد أثر أمرسون ونييتشه ، والمتصوفة بعامة ، أساليب تمتاز بنكهة حكيمية قوية ، فأنج كل منهم أيضاً مجموعة من الأمثال المستقلة خاصة به . كما أن بلايك خلف « أمثال الجحيم » ، وفي الكتاب المقدس سفر خاص بالأمثال . أضف إلى هذا أننا وجدنا في إحدى مفكرات جبران ،

ويرجع تاريخها إلى ١٩١٢ ، حوالي مائتين من أقوال محمد أو أحاديثه . وعليه ، يجب أن نتحدث عن التراث الأدبي الذي ينتمي إليه أسلوب جبران المتأخر ، لا عن تأثير فلان من الكتّاب ، أو كتاب كذا وكذا ، على وجه التخصيص ، وإن كنا نجعل هذه القاعدة استثناء واحداً - وهو تأثير الكتاب المقدس في « النبي » و « يسوع ابن الانسان » بخاصة . وينبّه نعيمة إلى أن جبران في « النبي » استعار بعض التعبيرات التوراتية ، يذكر منها « قيل لكم . . . أما أنا فأقول لكم » ، و « الحق أقول لكم »^(٩٢) . ثم إنه ، في معظم آثاره المتأخرة ، يستخدم واو العطف على نحو مماثل استخدام الكتاب المقدس لها أحياناً كثيرة جداً ، كما يستخدم الكثير من التعبيرات التوراتية الأخرى . ولا بد أنه ، في « يسوع ابن الانسان » ، استهدف أسلوباً يكون في آن واحد أسلوبه الخاص بما لا يقبل الجدل ويكاد لا يتميز من أسلوب العهدين القديم والجديد .

وينسب الاستاذ نعيمة استخدام جبران للحكاية الرمزية في « المجنون » وبعده إلى تأثير « هكذاتكلم زارادشت » لنييتشه^(٩٣) . وقد زاد الدكتور جبر عليه تأثير الكتاب المقدس^(٩٤) . بيد أننا نعتقد أن في الأمر أكثر من ذلك ، إذ أن شعره - على حد ما نبهنا سابقاً - تميز منذ البداية بسمة السرد في الحكاية الرمزية وإن نادراً غريباً قد سمى قصص جبران حكايات رمزية شعرية ؛ وقد دعاها مترجمها مواعظ تلبست شكل الحكاية الرمزية ، وردّها إلى تقليد قدامى الوعّاظ . ولنا أن نستدل بهذا على أن جبران باصطناعه الحكاية الرمزية شكلاً فنياً ، كان على نحو ما يرمى نزعاً متأصلة فيه . لقد نشأت الحكاية الرمزية في الشرق^(٩٥) ، وتبعاً لذلك كان من الطبيعي لجبران أن يستخدم واحداً من أساليب التعبير عن حكمة الشرق ، وقد أثرت فيه تلك الحكمة (بما فيها الكتاب المقدس) أبلغ تأثير . كذلك يبدو أن وراء اختياره ذلك الأسلوب اعتقاداً بوفاء الحكمة الشعبية بالمراد ، إذ بين حكاياته الرمزية بالانكليزية أربع تبيين لنا أنها نوادر شعبية لبنانية ، وهي « الثعلب »^(٩٦) و « الملك الحكيم »^(٩٧) و « البهلولة »^(٩٨) و « ملك أردوسة »^(٩٩) . ولربما كان فيها المزيد مما فاتنا ، لمعرفة الضئيلة بالفولكلور اللبناني وانعدام البحث في هذا المجال .

أما الصورة في أسلوبه المتأخر ، فمنها ما ينتمي إلى تراث وحدة الوجود ، كصور البحر والجدول ونقطة الماء مثلاً . ومن المرجح أن يكون الموت باعتباره مكان راحة عرضياً صورة نموذجية عند القائلين بالتقمص ، إذ قال أحد الشعراء المعتقدين به : « . . . لا شيء يموت كي يموت . . . لكننا يستريح هنيهة فقط ! »^(١٠٠) .

وقد سبق لنا أن ذكرنا أن جبران اقتبس من بلايك رمزي الناي والنافخ فيه ، ويمكننا الآن أن نضيف صورتي السماء والجحيم اللتين تتكرران في « المجنون » ، وفي آثاره المتأخرة أيضاً ؛ ويمكن أن تردّا إلى ذلك المصدر بعينه^(١٠١) . زد على هذا أن لنييتشه أهمية في هذا

المراجع

المضمار أيضاً ؛ إذ أن نعيمة يبين على نحو وافي مديونية جبران له كما تتضح في إحدى قصائده المتأخرة بالعربية ، وهي « نفسي مثقلة بأثمارها » (١٠٢) ، وفيها يضع صور تحمل سمة تأثير نيتشه واضحة . ونود أن نشير كذلك إلى بعض ما يذكرنا بنيتشه ، في « المجنون » مثلاً ، حيث يفارق بين « العالم الكامل » ذي « الشرائع الكاملة » وبين المجنون نفسه ، فيصفه بأنه « سديم » (١٠٣) ، مما يذكرنا بتوكيد نيتشه أنه « لن يخرج من الإنسان كوكب وهاج حين تزول بقيّة السديم من نفسه » (١٠٤) . إلى هذا ، يقول جبران في نبيّه إنه « فجر يومه » (١٠٥) . ويقول زارادشت في ذاته : « ... أنا لديك الصائح ولما يزل الظلام منتشرًا على السبل » (١٠٦) . كذلك يتكرّر في « النبي » رمزا الافعوان والنسر الزارادشتيان بشكل معدل كثيراً (١٠٧) .

وأخيراً ، ففي « مرثاة امرأة من جيل » من كتاب « يسوع ابن الانسان » ، يوحد جبران بين يسوع وتموز على نحو يذكرنا بقصيدة شلي في كيتس ، وفيها وحد شلي بين كيتس وأدونيس ، وما الأخير إلا تموز باسم آخر ، وهو أيضاً - على ما يقول ج . غ . فرايزر - أحد الآلهة الذين تسربت عباداتهم الى النصرانية في مرحلة مبكرة جداً ، أو على الأقل أثرت فيها ، بطريقة من الطرق (١٠٨) . والبيتان الافتتاحيان في قصيدة جبران ، وهما لازمتها ، هما :

« ابكين معي ، يا بنات عشوت
ويا كل محبي تموز » (١٠٩) ،
في حين أن شلي يبدأ قصيدته هكذا :
« ابكي على أدونيس - فهو ميت !
إي ، أبكوا على أدونيس ... » .

ويتكرّر البيت الأول في هذا المقطع أول بيت في المقطع الثالث (١١٠) .

ومع أن هذه التنبيهات الى التأثيرات التي شكّلت أسلوب جبران قد تكون غير مستفيدة ، فاننا نعتقد أنها تبيّن على نحو كاف أية مصادر أمّدت أسلوبه بالغذاء وفوّرت له انماطاً من الايقاع والصورة . ومع ذلك ، فقد كان جبران وما زال مشهوراً بتلك المزايا الخاصة التي جعلت « الأسلوب الجبراني » مرادفاً للابداع والاصالة . وتفسير هذا الأمر ، انه كان شاعراً تعليمياً ، ولذلك كانت منازعه ولغته جميعها محصورة في حدود مذهبه . وكان في كل مرحلة جديدة من مراحل تطور مذهبه يعيد بعض منازعه وينوعها تنوعاً يسيراً ، كما كان يعيد ويكرر نغمات الايقاع والصور بعينها تكراراً ملحاً حتى تصبح ملكة الخاص وتعرف به ، تعرف بأنها « جبرانية » . كما كان يسبع عليها من شعوره المتوهج ما يجعل الناس ينسون أصولها خارج أسلوبه ، أو على الأقل يجعل من الصعب عليهم أن يذكروا تلك الأصول .

- ١ - المجموعة ، ج ١ ، ص ٤٥ .
- ٢ - المرجع نفسه ، ص ٥٤ .
- ٣ - نفسه ، ص ٥٧ .
- ٤ - نفسه ، ص ٥٨ .
- ٥ - جبران حياً ، ص ٩٥ - ٧ .
- ٦ - المجموعة ج ٣ ، البدائع والطرائف ، ص ٢٠٢ - ٩ . ظهر الكتاب الأخير في مصر ، ١٩٢٣ . المقالات التي ذكرناها لم يتضمنها أي من كتب جبران المبكرة . وكل ما ظهر بعد « العواصف » من آثار جبران بالعربية لم يقر من قبله ، نعيمة ، مقابلة ، أيلول ١٩٥٧ .
- ٧ - المرجع نفسه ، ص ١٧٣ - ٦ .
- ٨ - انظر : المجموعة ، ج ١ ، المقدمة ص ظظ .
- ٩ - المجموعة ، ج ٢ ، ص ٢٦ .
- ١٠ - المرجع نفسه ، ص ٢٧ .
- 11 - Spirits Rebellious, introduction , pp. X - XI.
- 12 - « Spirits Rebellious », The Examiner, 24 Sep. , 1949.
- ١٣ - لبنان الشاعر ، ص ٩٩ .
- ١٤ - زيدان وجبران ونعيمة ، رواد القصة في لبنان ، الآداب ، ج ٥ ، ع ٣ ، آذار ١٩٢٧ ، ص ٩٠ .
- ١٥ - القصة في الأدب العربي الحديث ، (مصر ، ١٩٥٢) ، ص ٢٦٥ .
- 16 - Albert J. George , French Romanticism, pp. 119 - 32, 138 - 42.
- ١٧ - المجموعة ، ج ١ ، المقدمة ، ص ١٧ .
- ١٨ - نعيمة ، جبران ، ص ٣٩٣ - ٨ .
- ١٩ - المجموعة ، ج ٣ ، العواصف ، ص ١٢٩ - ٤٣ .
- ٢٠ - قد يقال القول نفسه في « الرواية » غير المنشورة عن القومية السورية .
- ٢١ - « لكم لغتكم » ، جبران حياً ، ص ٩٥ .
- ٢٢ - الموضع نفسه .
- ٢٣ - الموضع نفسه .
- ٢٤ - المجموعة ، ج ٣ ، البدائع ، ص ٣٤٥ .
- ٢٥ - الموضع نفسه .
- ٢٦ - المجموعة ، ج ٢ ، المواعظ ، ص ٢٧٢ .
- ٢٧ - العقاد ، الفصول ، ص ٤٦ ؛ عمر فاخوري ، نظرة في نظم جبران ، الأمالي ، ع ٣٥ ، ١٩٣٨ ، ص ٢٧ ؛ مارون عبود ، جدد ، ص ٧٢ ؛ وديع ديب ، الشعر العربي في المهجر الأميركية ، (بيروت ، ١٩٥٥) ، ص ٢٦ - ٣٠ ؛
- Tahir Khemiri and G. Kampffmeyer , Leaders in Contemporary Arabic Literature, pt. 1 , (London, 1930) , p. 18.
- ٢٨ - نعيمة ، الغربال ، ص ٩١ - ١٠٧ .
- ٢٩ - لاحظ كثيرون قبلنا أثر الأسلوب التوراتي العربي في أسلوب جبران . على أنهم لم ينتبهوا الى الأثر الخاص للترجمة الانجيلية باعتبارها معارضة لليسوعية من حيث مستوى الألفاظ ومراتبها .
- ٣٠ - المجموعة ، ج ٣ ، البدائع ، ص ٢٤٦ .
- ٣١ - جبر عبد النور ، جبران واللغة العربية ، الحكمة ، ع ٨ ، ١٩٥٤ ، ص ١٢ ؛ يقدر الاستاذ عبد النور لغة جبران حقاً دون إثارة مسألة صحتها قواعدياً .
- 32 - Gilbert Highet , The Classical Traditions , Greek and Roman Influences on Western Literature , (Oxford, 1949) , p. 406.
- انظر أيضاً : عبود ، جدد ، ص ٨٦ .
- 33 - Graham Hough . The Romantic Poets, Grey Arrow Edition, (London, 1958) , p. 73.

- 79 - Khemiri and Kempffmeyer , Arabic Lit. , p. 18.
- 80 - See: Theodore H. Robinson, The Poetry of the Old Testament, (London, 1947).
- 81 - P. Mansell Jones , The Background of Modern French Poetry, (Cambridge, 1951) , p. 97.
- ٨٢ - لهُوِتمَن فضل لا يَنكر . لكن المسألة الحرجة هي هذه : هل ندعو شعره والشعر الفرنسي الذي تأثر به شعراً نثرياً أو شعراً حراً . راجع المرجع السابق نفسه ، ص ١٣٨ - ٥٠ ، ١٧٦ - ٧ .
- ٨٣ - نعيمه ، جبران ، ص ٢٩٠ .
- ٨٤ - جونز ، الموضع المذكور آنفاً .
- ٨٥ - « لم يوفق الشعر الحرّ إلى التميّز جوهرياً من النثر الايقاعي » ، Marcel Raymond, From Baudelaire to Surrealism , tr. by the author , introduction by Harold Rosenberg, (London, 1943), pp. 47 - 8;
- ويقول جونز إن « أية محاولة للفصل نظرياً بين الشعر الحرّ وغيره من الأنماط الايقاعية . . . (كالنثر الشعري مثلاً . . .) تتعقّبها نزعة بعض هذه للتعدّي على بعضها الآخر » . وهو أيضاً يقتبس ما قاله ريمه دي غورمون : ان تحسّس الجهر الذي يفرق بين الشعر الحر والنثر الايقاعي يبدو أسهل جداً من تحديده . « L'Esthetique de la Langue Française », Mercure de France, 1899, p. 273 , Modern French Poetry, p. 125.
- 86 - Mallarmé Par un des Siens , (Paris, 1936), p. 188.
- 87 - Jones , op . cit. pp. 110 - 19.
- ٨٨ - جمعه الشريف الرضي ، راجعه وعلّق عليه محمد هـ . ن . المرصفي ، (مصر ، ١٩١٦) ، قا : ص ٨١ - ٢ مع ص ٢١ - ٢ في العواصف .
- ٨٩ - قا : الدرر ، ص ١٦٦ ، مع العواصف ، ص ١٦ .
- ٩٠ - المجموعة ، ج ٢ ، ص ١١٦ - ١٧ .
- ٩١ - بخصوص شعر الرباعي ، راجع : نعيمه ، الغريال ، ص ١٦٢ .
- ٩٢ - جبران ، ص ١٩١ .
- ٩٣ - المرجع نفسه ، هامش ص ١٢٣ .
- ٩٤ - جبران ، ص ١٢٥ .
- 95 - Encyclopedia Britanica - edition of 1946 , Vol XVII, p. 250.
- ٩٦ - المجنون ، ص ٢٩ (بالانكليزية) .
- ٩٧ - المرجع نفسه ، ص ٣٠ - ١ .
- ٩٨ - السابق ، ص ٩ - ١٣ (بالانكليزية) .
- ٩٩ - المرجع نفسه ، ص ٣٨ .
- 100 - Charles Dalmon, Elegy for Edward Thomas , as quoted by Humphreys , Buddhism, revised edition, (London, 1955), p. 105.
- ١٠١ - المجنون ، ص ١٣ ، ٥٣ ؛ المجموعة ، ج ٢ ، المواكب ، ص ٢٤٤ ؛ آلهة الأرض ، ص ٢٠ (بالانكليزية) .
- ١٠٢ - جبران ، ص ١٤١ .
- ١٠٣ - ص ٧٧ .
- 104 - The Complete Works Vol. IV , Thus Spake Zarathustra, ed. by Oscar Levy, intr. by Elizabeth Forster Neitzsche, (London, 1909), p. 12.
- ١٠٥ - النبي ، ص ١ (بالانكليزية) .
- ١٠٦ - ص ٢٠٩ .
- ١٠٧ - ص ٤٢ ، ٨٧ .
- 108 - The Golden Bough, Vol I, abridged edition, (London, 1957), pp. 254 - 7.
- ١٠٩ - يسوع ، ص ٢٠٥ - ٦ (بالانكليزية) .
- 110 - The complete poetical Works, edited with textual notes by Thomas Hutchinson, (London, 1909), p. 427.
- ٣٤ - المجموعة ، المرجع المذكور سابقاً ، ص ٣٤٥ .
- نقلاً عن العقاد ، ص ١٨ .
- 35 - See : Khemiri and Kampffmeyer , op . cit.
- ٣٦ - وديع ديب ، المرجع المذكور سابقاً ، ص ٤٧ ؛ عمر فاخوري ، نظرة ، الأمالي ، ع ٣٥ ، ١٩٣٨ ، ص ٢٧ .
- ٣٧ - المرجع المذكور سابقاً ، ج ٢ ، دمة ، ص ٩٥ .
- ٣٨ - المجموعة ، ج ٣ ، العواصف ، ص ٣١ .
- ٣٩ - المجموعة ، ج ٢ ، الأجنحة ، ص ٥٢ .
- ٤٠ - الموضع المذكور .
- ٤١ - المجموعة ، ج ٢ ، دمة ، ص ١١٥ .
- ٤٢ - المرجع المذكور ، ج ٢ ، الأجنحة ، ص ٢٣ .
- ٤٣ - المجموعة ، ج ٢ ، دمة ، ١١٤ .
- ٤٤ - المرجع نفسه ، ص ١٢٤ .
- ٤٥ - المجموعة ، ج ١ ، الموسيقى ، ص ٥٧ .
- ٤٦ - ص ١٣ .
- ٤٧ - ص ٥٣ - ٦ .
- 48 - The Prophet , p. 61.
- ٤٩ - المرجع نفسه ، ٨٩ .
- ٥٠ - نفسه ، ص ١٨ .
- ٥١ - المجموعة ، ج ٢ ، دمة ، ص ١٠٠ .
- ٥٢ - المرجع المذكور سابقاً ، ج ٢ ، ص ٨٣ .
- ٥٣ - المجموعة ، ج ٢ ، دمة ، ص ١١٨ - ١٩ .
- ٥٤ - المرجع نفسه ، ص ٩٦ - ٨ .
- ٥٥ - المجموعة ، ج ٢ ، ص ٢٢ .
- ٥٦ - المرجع المذكور ، ج ١ ، ص ٥٧ .
- ٥٧ - المرجع المذكور سابقاً ، ج ٣ ، البدائع ، ص ١٧٦ .
- 58 - See : R. A. Foakes , The Romantic Assertion, A study of the Language of 19th Century Poetry, (London, 1958), pp. 49 - 50.
- ٥٩ - المجموعة ، ج ٢ ، الأجنحة ، ص ٣٣ .
- ٦٠ - المرجع المذكور ، دمة ، ص ٢١٩ .
- ٦١ - المرجع المذكور سابقاً ، الأجنحة ، ص ٤٤ .
- ٦٢ - المرجع نفسه ، ص ٤٣ - ٤ .
- ٦٣ - المجموعة ، ج ٣ ، العواصف ، ص ٧١ - ٢ .
- ٦٤ - المرجع المذكور ، ج ٢ ، دمة ، ص ١١٤ - ١٥ .
- ٦٥ - المرجع نفسه ، ص ١٣٦ .
- ٦٦ - نفسه ، ص ١٢١ .
- ٦٧ - نعيمه ، الغريال ، ص ١٦٩ .
- ٦٨ - هذا الرجل ، ص ١٢٤ .
- ٦٩ - عباس ونجم ، الشعر العربي في المهجر ، ص ٧٥ .
- 70 - C. S. Lewis, The Allegory of Love, A study in Medieval Traditions, (London, 1948) , p. 45.
- ٧١ - نقلاً عن :
- Eric Heller, The Desinherited Mind, p. 81.
- 72 - The Fore - runner, p. 26.
- 73 - The Prophet , p. 48.
- 74 - Jesus, p. 205.
- 75 - Chiari, Symbolism, p. 47.
- ٧٦ - قا : عدنان الذهبي ، الرمزية في أدب جبران ، الأديب ، ع ٣ ، آذار ، ١٩٥١ ، ص ١٨ - ١٩ ؛ قا : لبكي ، لبنان الشاعر ، ص ١١٦ - ١٧ .
- ٧٧ - اخبار شفوية عديدة من أميركيين ومغتربين لبنانيين .
- ٧٨ - عبود ، صقر ، ص ٥٨ .

قصة قصيرة

حيرة سيدة عجوز

مهدى عيسى الصخر

(طوبى لمن موطنهم في السماء)

لم يكن في صوتها أي شعور بالمرارة لكساد الموسم . اذا كان هذا حالها في الصيف ترى كيف يكون في الشتاء ! ؟ سألتها :
- هل يأتي أحد إلى هذه المدينة في الشتاء ؟
قالت :
- بعض رجال الأعمال .. ليوم واحد أو يومين .
- وماذا تفعلين اذن ؟
قالت في استسلام :
- لا شيء .. أغلق باب البيت وأعيش وحدي .
- أليس لديك أولاد ؟
تركت سؤالها معلقاً بعض الوقت . قالت وهي تحمل القطة المتمتعة من فوق البساط وتضعها في حضنها :
- أنا لم أر في حياتي حيواناً يحب النار مثل (ساندي) !
وأخذت تمسح بيدها على ظهر القطة التي تكورت على نفسها في حضنها . ولكي لا تبدو خشنة السلوك قالت أخيراً وهي تتأمل السنة اللهب في المدفأة :
- أنا عندي ولد وبنت .. ولكن انظر اليها .. كيف أخذت تحك وجهها الملتهب ! الحمقاء !
وأخذت تضرب بيدها على رأس القطة في غضب مصطنع .
تململت القطة وهي تحني رأسها وتقر في ضيق .
- نعم .. أنت صغيرة حمقاء !
- وهل يزوراك .. أقصد ابنك وابنتك ؟
تأملتني في عتاب . ولكنها قالت أخيراً في شيء من الضيق :
- انهما يعيشان بعيداً .
ولم تترك لي فرصة لطرح سؤال آخر ؛ سارعت تسألني :
- أتعن (بن) مريضاً ؟
- لا أعتقد .. لا بد أنه نام متأخراً .
كان المطر قد توقّف في الخارج ، ورأيت المارة يخطفون وراء النافذة بمظلات مطوية ؛ ولكن الغيوم الداكنة ظلت تسد علينا منافذ السماء .

بعد دقائق سمعنا وقع خطى تهبط السلم ، ثم دخل علينا (بن) . قال وهو يتجه صوب النافذة :
- صباح الخير .. يا له من جو تعيس !
وقف قليلاً يتأمل السماء الملبدة بالغيوم ، ثم استدار وجلس

الهواء في الخارج شديد البرودة . ومنذ يومين والسماء ملبّدة بالغيوم والمطر ينزل ؛ يتوقف بعض الوقت ثم يعاود مرة أخرى .
الآن يلمع على اسفلت الشارع ، وسطوح السيارات العابرة ، وسقوف المظلات المطرية التي تخفي وجوه المارة المتعجلين . في الصالة الدافئة تجلس صاحبة النزل - عجوز ضئيلة البنية جاوزت الستين - تتصفح جريدة اليوم . على البساط ، عند قدميها ، تتمدد قطتها البيضاء ، مغمضة العينين وجهها قريب من لهب النار المشتعلة في المدفأة . وأنا أتأملها حيناً وحيناً أتطلع ، عبر زجاج النافذة ، الى حركة الناس والسيارات في الشارع ، وإلى السماء الداكنة . بحثاً عن فجوة بين طبقات السحب المتراكمة تتسلل من خلالها أشعة الشمس المفتقدة - وراء الشارع الأسود المغسول امتداد من العشب داكن الخضرة ، بفعل ظلال السحب ، ثم امتداد من الرمل والحصى المنقوع ، وبعد ذلك يأتي البحر ، فسيحاً بلون الرصاص الصدئي . رأيت صاحبة النزل تلقي بالجريدة فوق الطاولة وتحديق ساهمة في لهب المدفأة . سألتها :

- هل الجو عندكم هكذا كل صيف ؟
رفعت وجهها إليّ :

- ليس دائماً .

ولكن المطر بهذا الشكل يؤثر على عملك .
قالت :

- بالتأكيد .

ثم انحنت على القطة وراحت تمسح رأسها بيدها المعروفة . فتحت القطة عينيها وتطلعت الى سيدتها متسائلة ، ثم عادت تضع رأسها بين قدميها مغمضة عينيها من جديد . قالت العجوز في حنان مثل أم تتحدث عن طفل لها :

- انها كسولة ، وتحب الجلوس أمام النار !

ونغزت ، برفق ، بطن القطة بطرف قدمها مداعبة ؛ لكن القطة لم تلتفت اليها هذه المرة . قالت العجوز وهي تنظر صوب مدخل الصالة :

- تأخر (بن) في النوم !

كان (بن) هو النزول الوحيد الآخر . شاب في نحو الثلاثين ، وصل ظهر اليوم السابق . شاهده يخرج في المساء ولم أراه بعد ذلك . قالت في اشفاق :

- لو كان يعرف أن الجو سوف يكون هكذا .. !

قريباً من المدفأة ، ومدد ساقيه .

- عندي صداق فظيع .. رأسي ينفلق !

قالت العجوز توبخه كما توبخ أم ابنها الصغير :

- لو لم تفرط في الشرب ..

ضحك هو في رضى .

- أنت على حق .. ولكن يا لها من ليلة !

ثم التفت الي .

- كان ينبغي أن تأتي . حدث شجار في الحانة بين فتاتين .. أوه

يا إلهي كيف تعاركتا !

سألته العجوز باهتمام :

- لماذا ؟

- لا أدري .. ربما خطفت احدهما عشيق الأخرى ، أو شيء من

هذا القبيل .

سألته العجوز :

- أولم يحاول الحاضرون الفصل بينهما ؟!

- ولماذا يفعلون ذلك ؟؟ كان مشهدهما مسلياً ..

قالت المرأة في استنكار :

- تقصد انكم وقفتم تنظرون فقط ؟!

رد (بن) في براءة :

- لا .. نحن انقسمنا إلى فريقين .. كل فريق يراهن على

واحدة .. أوه كلما أتذكر .. كانتا مثل قطعتين شرستين تتعاركان !

كان ثمة ما يشبه الرعب يلوح في عيني العجوز وهي تستمع إلى

كلماته مشدوهة ؛ ولكنه لم ينتبه اليها . كان مندفعاً في استعراض

ما جرى في الحانة . قال متابعاً :

- كانت معركة حياة أو موت .. بالأرجل والأيدي والاسنان

والأظافر . شعور منتوفة في كل مكان ، ودماء على الوجوه والأذرع

والسيقان العارية ، وعلى الثياب الممزقة وأرضية الحانة ..

رأيت الفك الأسفل للعجوز يهبط ويرتفع في حركة تشنجية ،

ويديها ترتعشان . قالت تقاطع (بن) وهي تحمل قطعتها وتنهض :

- لا .. هذا كثير جداً !

فتطلع اليها (بن) في دهشة وهي تغادر الصالة ، وتمتم في

ارتباك :

- ولكن .. ماذا جرى لها ؟! هل قلت شيئاً أغضبها ؟!

في الخارج عادت السماء تنث من جديد ، وانتشرت المظلات

المطرية ، مرة أخرى ، فوق الهياكل المسرعة . و (بن) يجلس إلى

جانبه يعاني صداعه وندمه في صمت . كانت تصلنا من جهة

المطبخ طقطقة صحون ، وصوت العجوز وهي تنهر قطعتها في حنق

بين حين وآخر . قال (بن) بعد فترة مستغرباً غضب العجوز

المفاجيء :

- إنها عجوز رقيقة القلب .. مثل اللواتي عندنا .

- عندكم أين ؟

قال :

- في المأوى . ولكن ألا تشعر أن الهواء أخذ يبرد قليلاً هنا ؟

كانت النار قد خفتت قليلاً في المدفأة ، فنهض من مكانه وتناول

ملقطاً راح يحرك به الجمر الخابي . ثم وضع فوق الجمر قطعاً

جديدة من الخشب ، وعاد يجلس في مكانه . سألته :

- أنت تشتغل في مأوى ؟

- أنا أعمل ممرضاً في دار للمستن . عمل متعب ، فأكثرهم

مرضى ، وبعضهم لا ينام . تضطر الى حقنهم بالمهدئات ؛ لكن حقن

المستن ليس بالعمل السهل ، فجلودهم تفقد طراوتها وتصبح

خشنة مثل (الاسبستوس) ، فنضطر إلى غرز الابرة فيها بقسوة

أحياناً .. هكذا !!

وكوّر يده وكأنه يمسك خنجرأ ثم طعن به الهواء بقوة . وجدتني

أثلفت صوب باب الصالة ، خشية أن تكون العجوز قد عادت ،

ووقفت قريباً منا تتسمع ؛ ولكنها كانت لا تزال في المطبخ . قال

(بن) متابعاً كلامه بصوت أوطأ قليلاً :

- أحياناً ، ونحن نغرز الابرة بهذه الطريقة ، تلمح الدموع تطفر

من عيونهم . ولكنهم لا يقولون شيئاً ؛ انهم فقط ينظرون اليك في

عتاب ، وبشيء من الدهشة ، كما لو كنت من عالم آخر !

بدأت قطع الخشب اليابسة تطقطع في المدفأة ، وفي الخارج

استمر المطر في الهطول . وبدأ البحر بعيداً جداً ، وكذلك الشارع

والناس وحركة السيارات والمدينة وكل شيء آخر .

- وكيف يجيئون اليكم ؟

تأملني لحظة .

- من قال انهم يجيئون الينا ؟! ابناؤهم .. أقاربهم .. دائرة

الضمان ..

وأمسك برأسه .

- السيدة العجوز على حق .. ما كان ينبغي أن أشرب كثيراً !

قلت له :

- هل آتيك ببعض الحبوب ؟

- لا لا .. سوف يخفّ الألم بعد أن أكل .. أنا هكذا دائماً ..

ليس هذا غريباً ؟!

وحاول أن يضحك ، غير أن موجة من الألم جعلت وجهه يتجهم .

لم يقل أحدنا شيئاً لبعض الوقت . وعادت النار إلى نضرتها

السابقة في المدفأة ، وأصبحت الصالة أكثر دفئاً . ودخلت علينا

العجوز تحمل قطعتها . قالت تخاطب (بن) :

- فطورك جاهز .

كانت لهجتها محايدة ؛ لم تكن جافة ولكنها كانت خالية من

الود . لاحظ (بن) ذلك فقال مهادناً وهو ينهض :

- كم أنت عذبة !

حدجته بنظرة مستريية . وهو يتجه صوب غرفة الطعام . بدا

عليها انها لم تعد تطمئن اليه . التفتت صوبي .

- هل تحب أن آتيك بكوب من الشاي ؟

- لا .. شكراً .. لا تتعبني نفسك .

سألت وهي لا تزال واقفة عند الباب .

- هل تنوي الخروج الآن ؟

قلت لها :

- لا .. ليس الآن .

- إذن سوف أترك قطعتي معك اذا سمحت . أريد أن أقوم

بترتيب الغرف .

وأنزلت قطعتها إلى الأرض ، فمضت هذه صوب المدفأة ،

وتمددت على البساط قريباً من النار المشتعلة . فهزت العجوز رأسها

في يأس ثم انصرفت .

- كيف تشعر الآن .. بعد الأكل ؟

قال وهو يتناول الجريدة من فوق الطاولة .

- أحسن قليلاً .

وراح يقلب الصفحات وينظر إلى الصور دون اهتمام كثير ، ثم رأيت وجهه يتلبد وهو يقرأ شيئاً . وسمعته يقول بعد لحظات :

- لكن هذا فظيع !

ثم رفع وجهه الي :

- هل قرأت هذا الخبر ؟!

أخذت الجريدة من يده الممدودة ، وإصبعه يشير الى المكان . كان الخبر عن امرأة عجوز تعيش وحدها في شقة صغيرة مع قططها الثلاث . عثروا عليها ميتة في فراشها بعد أن اشتكى الجيران من رائحة غريبة . وكانت القطط - التي ظلت حبيسة معها في داخل الشقة قد أكلت لحم وجهها وأجزاء من ذراعيها وساقها .

سألني (بن) باهتمام

- هل تظن أن السيدة العجوز قرأت هذا ؟!

قلت له :

- لا أدري .. كانت الجريدة في يدها هذا الصباح .

قال وهو يتأمل القطعة الغافية بالقرب من النار :

- أدعو من الله أن لا تكون قرأته .. أوه أيّ وحل هذا !

تطلع (بن) عبر النافذة لبعض الوقت ثم قال في انزعاج :

- هذا المطر المدمم !

ونظر الى ساعته . بعد لحظات سمعنا وقع خطى العجوز تقترب من الصالة ، بعد أن فرغت من ترتيب الغرف . قالت وهي تدخل :

- جئت آخذ (ساندي) .

قال (بن) وهو ينهض :

- تسمحان لي .. يجب أن أخرج .. سأتي بمظلتني .

ولكنه قبل أن يغادر الصالة توقف ثم استدار عائداً كما لو تذكر شيئاً . قال مخاطباً العجوز :

- هل أستطيع أن آخذ هذه الجريدة ؟ لم أقرأها بعد .

فأشارت له برأسها موافقة . خطف الجريدة من فوق الطاولة ، وطواها ثم خبأها في جيبه ، وخرج مسرعاً . قالت العجوز وهي تنحني على قطتها وتحملها من فوق البساط :

- أوه .. أن جسمها يكاد يشتعل . هل ضايقتك ؟

قلت لها :

- لا أبداً .. فهي لم تتحرك من مكانها عند النار .

سمعنا خطى (بن) المتعجلة تهبط درجات السلم ثم أطل علينا برأسه ومخاطب العجوز :

- هل أتيت بشيء معي ؟

- شكراً .. فقط ابتعد عن تلك الحانة اللعينة !

كانت لهجتها ودودة بعض الشيء هذه المرة . وبدأ هو مسروراً .

- كما تقولين يا سيدتي العزيزة .

ثم لوح لنا بمظلته وغادر الدار . بقيت العجوز واقفة في مكانها ،

تحمل قطتها التي بدت رخوة مثل كومة من العجين . انتظرت قليلاً

حتى رأيته ، من خلال النافذة ، يمر على الرصيف ناشراً مظلته

السوداء فوق رأسه ، ثم قالت واجمة وكأنها تؤبن ميتاً عزيزاً :

- انه فتى طيب .. مثل كل الفتيان ، ولكن روحه - مثل

الآخرين -

لا أدري ماذا جرى لها ! لا أدري .. ان الحيوانات تفتقر

عندما يعذبها الجوع ولكن .. على أي حال أنا لم أعد أفهم شيئاً

مما يجري .. أشعر أنني شخت كثيراً .. هل تفهم أنت شيئاً ؟!

رحت أتأمل وجهها الذي بدا لي أكثر تغضناً في صمت . لم تكن

تنتظر مني جواباً . قالت أخيراً معذرة وهي تستقيق على متطلبات

حياتها اليومية كامرأة تدير نزلاً للمسافرين :

- آسفة .. لم أقصد ازعاجك .. حاول أن تستمتع بوقتك .

ثم غادرت الصالة وهي تكلم قطتها في حب :

- هيا بنا يا صغيرتي .. حان موعد طعامك !

العراق

دار الآداب

سلاسل

دار الآداب للنشر

لمجموعة من الادباء

● تراثا بعيون جديدة

(١٠ اجزاء) للاستاذ سليمان العيسى

● غنوا يا أطفال

● اجمل قصص الاطفال في العالم

● شعراؤنا يقدمون أنفسهم للاطفال (١٠ اجزاء)

● سلسلة " صياح "

● سلسلة " صياح "

● قصص مختلفة

دار الآداب شارع الميادين ، بناية مركز الكتاب ، ص.ب ٤١٢٣ ، بغداد ٨٠٣٧٧٨

٢٠٢٩٨٦

أبو شبكة... الشاعر المتمرد

المكتوبة نجاة الطائر

ولم تكن للشاعر سوى أخت تدعى فرجيني، سيكتب لها أن تعيش في بيت الأسرة المهجور، ذاك الذي كان معماً بالقرميد، وفيه مزود بقر شعري، اذا لم ترتفع فوقه نجوم، فان شاعرية ستنبثق منه، تضيء النجوم ذاتها، وسيكون هناك، من حكام لبنان، ألف هيرودس يطلب دم الطفل، لا ذبحاً بل قتلاً عن طريق الصبر، عن طريق ظلم تحدها شاعر هو صنوماياكوفسكي، الذي تعجل القضاء على الشر، فكان الشر رصاصة من مسدسه، كما كان الشر سرطاناً خبيثاً في رئة صاحب «أفاعي الفردوس».

لقد أصيب الشاعر بصدمة، بعد اغتيال والده وموته المبكر، تحولت مع الأيام الى نوع من كآبة دائمة. وفي العام الدراسي ١٩١١ - ١٩١٢ دخل مدرسة عينطورة، بعد ان درس في مدرسة ابتدائية في زوق مكابيل، فقبل في الصف التاسع، وبقي في عينطورة ثلاث سنوات، أعلنت بعدها الحرب العالمية الأولى، فانقطع عن الدراسة، ثم عاد الى مدرسة عينطورة في العامين ١٩٢١ - ١٩٢٢، وأمضى سنتين، طلق بعدها حياة التلمذة بعد أن أنهى الصف الرابع الفرنسي والثالث العربي، لخلاف بينه وبين أحد الأساتذة، لكنه كان قد اتقن اللغتين معاً وتفق.

انني أنفر، في التعامل مع الشعر، من أن تكون الحكاية أداتي، ان أذكر في سرد مشوق أو ممل، سيرة حياة، وأختم دفعة الكتاب. لا. الشعر الذي هو كوكب وحده، في فلك وحده، يحتاج الى مرصد ما تعارف عليه بشر، لأنه العين السحرية التي وحدها ترى سحر السحر، وتقتص من انهيته جزءها المضمهر، وهذه العين النصرية التي يحتاجها الناقد والدارس، يعيشها وهج الشعر، وعندئذ تلمس الاشياء تلمساً، بأنامل مضية، تخترق السطح الى القاع، وتخرج مثقلة بدراري البحر.

على أن أنامل الدارس التي يتلمس بها سيرة شاعر، لا تستطيع، في الاخلاص للصورة، أن تأتي بمثلها. ومن الخير أن الياس أبو شبكة قد رسم لنفسه صورة هيكليّة بالكلمات فقال: «قائمة رقيقة منتصبة، جبين بين العريض والمعتدل، ابتدرته الغضون منذ عشر سنوات، وتسمت ذروته شعور مشعشة نائرة، كأنها هي نموذج لما في الصدر من براكين. بعيداً ما بين الحاجب والحاجب، وأنف كبير، وخدان هزيلان، الا اذا ضغط الطوق على العنق فيستمدان من هذا الأخير بعض السمّة. أما بشرة الوجه فتتجير بين السمرة والخنطة، وتطفو عليها سحابة من

عن النفس. ما كادت تقدر أنها ستلده في الغربية، لكن الوليد الذي سيظل في غربة نفسية عمره كله، شاء ان يرى الدور هناك، وأن يرحل جيناً ووليداً، عبر المحيطات، هو الذي من نسج جبل وبحر كان، فلما انتهت الرحلة عاد به والداه الى بيتها في «زوق أمكايل» في بناية تدلّ على يسر صاحبها، فحيطانها مدهونة، وأرضها مفروشة بالبلاط الرخامي، وغرفها واسعة عالية، والدارفسيحة، معمة بالقرميد الاحمر، تطل على البحر، وتصغي الى اغنيته الأبدية، يملكها وجهه في قومه، له تجارة وأرض لا في لبنان وحده، بل في السودان أيضاً.

هنا، في حياة العباقر والمبدعين، لا تستقيم المساطر التي يقيسون بها الأحياء. تنكسر الموازين والمعايير كلها. وكما النظرية الأدبية شيء هامشي في صفحة الابداع، كذلك النظريات التربوية، شيء هامشي على جوانب عيش مجنون، لا يخضع لعلّة ومعلول، ولا تملك، حياله، أن تردّ ألاماً الى مرض، ولا كآبة الى اعياء، أو مزاجاً الى نشأة، فثمة، عند من ينشئون الوجود كلاماً، مصادر مجهولة، دوافع غريبة، لا تملك حيالها الا أن نسلم أن العبقريّة نتاج ظواهر خاصة، رغم ان الموهبة نتاج عمل كما قال تشيكوف، أعني بالعمل، والوسط، والوسيلة، يمكن ان تحيا، كما يمكن، دونها، أن تموت.

أبو شبكة شبّ مرفها، منعياً، في عائلة ميسورة، لكنه، في الآتي القصير من العمر، شكا الألم والكآبة، وضج بإهابه، وبمحيطه، وتمرد على كل شيء، ولم تخمد جذوة «الطين في الطين»، الا وقد أنضجتها نيران ذات ألوان من الشقاء، وذات سعير، في النفس والقلب واليد، وذات أشواق في الملاغم والكلمات، فكانه عاش ليحترق وليحرق، وليهدم ويهدم في آن.

لقد شاءت الأقدار، في قسوة غير متوقعة على الشاعر، أن يموت الأب، يوسف أبو شبكة، اغتيالاً بين بور سعيد والخرطوم، وهو يقصد العاصمة السودانية، ليتفقد املاكاً له هناك، ثم لا تلبث الأم، نائلة، أن تموت أيضاً، وتأتي مظلة من ضباب، فيها مطر شقي، ورعد وبق، وفيها سواد فحمي، فتخيم على البيت الأبوي.

وكان الأب ذا تأثير كبير على الشاعر، وهو يهدي اليه مجموعته الشعرية الأولى «القيثارة» قائلا: «كنت في العاشرة من عمري يوم توارى وجهك اللطيف الى الأبد، وكنت لا أزال أدفاً بين جناحك، وها أنا اليوم في الثانية والعشرين، في عهد الشباب، في عهد الجهاد والألم. . . أفتش في بلادي فلا أجد نصيراً، ولا أحيدرك مبادئ نفسي وما طبع علي، الا فئة قليلة، هي مثلي في آلامها وبلاياها».

الكبرياء والحب والألم، وشعر كلماته حرايق، والأفاعي فحيح في السطور، والليل والفجر وحلم يترامى على أطراف الأفق، وصلوات، بعد ذلك، وناقوس قرية يدق في دير للرهبان.

ليست هذه صورة للتناقض، بل للانسجام الذي يجمع، رغم التضاد، عناصر وجود كامل، فهو الى الله تارة، وإلى الشيطان طورا، لكنه، حتى في الجحيم الذي يقاربه، يظل من مملكة هذا العالم، ومع الثورة المبكرة، انتفاضاً على الظلم، على تشوهات المجتمع، وعلى «قضاة عور قضاة العور». بودلير جديد، قالوا عنه، لكن زهرة الشارون لا تشبه زهرة الشر، فيبينها «مهجة كدموع الفجر صافية»، وبينها وعي بأن وظيفة الشعر أن تكون صرخة مظلوم، قبل أن تكون حمى عبت، وفي هذه نفسها، غوص الى عمق، بحث عن علة، «فرب أنثى يخون البؤس هيتها/ والبؤس أعمى، فتعيا ثم تنقلب»، ورب سلوك، له من الدوافع الاجتماعية، ما يستوجب لا نقض النتيجة بل السبب، أعني ضرورة قطع شجرة الفساد، لا التلهي بكشط قشورها فقط.

الياس أبو شبكة، وقل وتراً شعرياً، نادراً ما عرفته قيثار الشعر العربي، لا يمشي في الناس مهزجاً ولا مأدحاً، ولا متسولاً كلمات الشناء. انه الصوت الذي يأتي الطغاة والباعة في الهياكل، سوطاً ونذيراً، مؤمناً أن الزمن في تحركه الى أمام، ينقل الأنظمة معه، وفي حركة التغيير الحتمي، يمشي بالوجود صعداً، وأن على الشعر أن يكون مساعفاً لهذا التغيير، مسرعا به، عاملاً من عوامل حدوثه، لا متفرجاً على تخوم الساح والمركة دائرة، فالشاعر ما خلق ليكون شاهداً، بل ليحمل وثيقة استئناف ضد ما هو قائم، ضد ما هو راكد، وضد كل المواضع العقلية والاجتماعية التي خلفها الزمن وراءه، فصارت محطّات في متاحف التاريخ.

هذا الغريب الأطوار، الناذر نفسه للخروج على المألوف، الراحل في الأشعة والضباب، الماشي بالعواصف أينما حل وارتحل، ولد في مدينة «بروفيدانس» في الولايات المتحدة، في شهر كانون الثاني من عام ١٩٠٣. . . صبيحة ذلك اليوم، كانت غير عادية، في الطبيعة والولادة على السواء. الأم نائلة غصن من عجلتون، في كسروان، ما كانت تدري أن هذا الذي يضطرب نزقاً في أحشائها سيكون شاعراً موسوماً بخاتم ملك حينا، وخاتم ابليس حيناً آخر. حملت به في زوق مكابيل، على ربوة قرب جونبة، وسافرت مع زوجها يوسف أبو شبكة الى الولايات المتحدة في رحلة وصفت بأنها للترويج

شحوب. وإذا انحدر نظرك عن رأسي، بصرت
بكتفين ترتفعان تارة وتهبطان أخرى، كأنهما موجتان
في بحر هائج».

عارفوه يقولون عنه انه لم يكن هادئاً طبعاً في
المدرسة، بل غريب الأطوار، ثائراً يتبع هواه، يعن
له مثلاً ان يتأمل زرقه البحر الصافي، خلال
الغابات، فيفعل ولا يتردد، غير آبه بالقانون
المدرسي وبالنظام، ولطالما أثار تصرفه هذا نقمة
معلميه، فأنبوه وأنبوه، ولكن على غير طائل، لأن
الشاعر المتمرد بطبيعته، لم يكن سهل القيادة. ولئن
انقطع عن المدرسة، فهو لم ينقطع عن الدرس، بل
واصله، فطالع الأدب الفرنسي الرومنطيقي،
وتعشق الفرد دوموسيه، ولامارتين وغيرها.

يضيفون انه كان قوى الثقة بنفسه، وفيأ
لأصدقائه، متكبراً حتى العجرفة، لا يشكو أمره اذا
ساء، ولا يتبرم بحظه اذا عس. تظهر أنفته في أدق
تصرفاته، في مشيته، في شموخ رأسه، في وقع قدميه
وفي وقفته على المنبر، وقد جعلته أنفته هذه ترفع عن
المادة، فلا يعفر جبينه لأمر، مهما علا قدره، ولهذا
عاش فقيراً قانعاً بفقره، محتقراً صغار النفوس وان
عزوا. عاش مثلاً، متمرداً لا يعرف للاستقرار
طعماً ولا للانضباط معنى «لا يعرف متكاً غير عصاه،
ولا أنيساً غير ظلمة لياليه، ولا مذبذباً غير مذبذب
الشعر يصلي أمامه».

ويقول بطرس البستاني في مجلته «البيان»: «ما
كدت ألقى الياس أبو شبكة لأول مرة بعد أن صار
من أصدقاء «البيان» الا تجلّت لي نفسه بكآبتها
وانفعالها وبراءة كبرياتها، ولا أذكر أني رأيته مرة
يضحك ملء فمه ضحكة غبطة وارتياح».

وكان ميخائيل نعيمة يرى في «أفاعي
الفردوس» تحفة نادرة، وقد قال في حديث له عنها:
«دين الشاعر ما كان يوماً رياء، وعزة نفسه التي ما
عرفت الزلفي، وعبقريته التي ما انحدرت يوماً الى
المستقعات، كل هذه كانت تأبى عليه التمرغ في حمأة
الشهوات الخسيسة».

أما مارون عبود فقد قال عنه: «... في خلقه
اباء حتى العنجهية. يريك نفرات هي بنت عم
الجنون كلاله، في أحشائه آلام متقدة، آلام من
الحب، آلام من أعباء الحياة. حب مجنون يشمخر
كوقيد البلان، يتعالى حتى يدرك السقف، ثم يهبط
رويداً رويداً...».

ان هذا التمرد المتوهج، الذي لا ينطفئ حتى
يتسعر، يعطي ذلك الجسد مشبوب العاطفة، صفة
البركان الدائم، لهذا نجد كلمات النار، اللهب،
الحرائق، البراكين، الجحيم، السعير، الديجور،
تتردد كثيراً في شعره، وخاصة في «أفاعي
الفردوس»، فهو يمتص الكلمة من قلبه، في انفعال
عالي التوتر، كأنه الشحنة الكهربائية التي يكون من
تفجيرها الرعد والبرق.

وفي ممارسة تلك الكبرياء العنيفة التي تضطرم
في صدره، والتي صوحت عمره ثم اختصرته
اختصاراً مفعجاً، كان يعجب ببيت أبي فراس
الحمداني:

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى
وأذلت دمعاً من خلأته الكبير

كما كان يردد قول شوقي: «يا ليت شعري هل
قلت الذي أجد!» لشكه في أنه استطاع ان يصور
معاناته، تلك التي استشعرها عذاباً في الحب،
وشقوة في السلوك، وخللاً في النظام الاجتماعي،
ونفرة من الزلفي والتدليس، ومقاومة للظلم،
ومعاداة مكشوفة للظالمين.

لقد كان في حرب مع محيطه، وغربة في بيئته،
الا ما كان ذا علاقة بالطبيعة، وبالعامل، والفلاح،
اي الناس البسطاء، الكادحين، ولم يكن يوماً في
صلح مع المواضع الاجتماعية المتخلفة، او مع
التقاليد السلفية، ولعله لم يعرف الصلح مع الواقع،
في سعيه الى جملة واقعاً أفضل، عن طريق الموقف
الشعري، والموقف السياسي معاً.

من هنا، عُدّ أبو شبكة رومانطيقياً ثورياً بغير
شك، استطاع بثقافته العربية والفرنسية، ان يطور
الرومانطيقية العربية، في شعر يُعدّ تجديداً في الشعر
العربي لعصر النهضة العربية، كما كان شعر أبي نواس
تجديداً للأغراض الشعرية في العصر العباسي.
وتبلغ نزعتة التجديدية أن تكفر بنفسها من جهة،
وأن تتور على نفسها من جهة أخرى، فهو يرفض
المدارس والمذاهب الأدبية كلها، «لأنها لا تعيش،
كما يقول، الا على هامش الأدب، كما يعيش
العرض على هامش الجوهر، او كما يعيش الديكتاتور
الزائل على هامش الأمة الأزلية. ان الشعر، بالنسبة
اليه «كائن حي، تحتشد فيه الطبيعة والحياة، فلا
يقاس ولا يوزن» وفي هذه النظرة، صوبة سبابة الى
الخروج عن عمود الشعر العربي، وطموح الى ذاك
الجدديد الذي جاءنا به الشعر الحديث منذ مطلع
النصف الثاني للقرن العشرين.

وقد دحض الشاعر امكان تحديد الشعر
بالطريقة الفلسفية، واعتبر ذلك شكاً في الشعر
نفسه، ما دام المرء لا يلزم جانب التفلسف الا عندما
يخالجه الشك، واعتبر الوجود الحقيقي وجود
الماهيات، والشعر قوة مجهولة غامضة، الشاعر
وسيطها، لأن «للنفس اوقات تصفو بها، فينعكس
عليها اذ ذاك، من الطبيعة، جمال محجوب، صعب
التحديد، يجب ان نكتفي منه بما يهتف في الشاعر من
أسرار، فيوح لسانه بالمعاني الشريفة» وفي هذا، كما
ترون، إيمان بنظرية الانعكاس في الأدب، لا
الانعكاس الخارجي، بل الانعكاس في الذات، التي
عنها يصدر الابداع، وهي نظرية تقدمية قال بها كبار
الفلاسفة الاشتراكيين.

ان المقدمة التي كتبها أبو شبكة لديوانه «أفاعي
الفردوس» بعنوان «حديث في الشعر» تتم لا عن
تمرده فقط، بل عن عمق ثقافته أيضاً، والنقاد ما
زالوا يعتبرون هذه المقدمة، من أجل ما كتب حول
الشعر، ومن أصبح النظريات التي تنتهي برفض
الوحي الشعري، والإيمان بالواقع الذي ينعكس من
الماهيات، ومن الطبيعة المؤنسة التي هي مصدر كل
فكر وجمال.

وسنسرّف على أنفسنا اذا نحن تتبعنا، عرضاً
ومناقشة، آراء الشاعر ونظريات الفلاسفة حول
الشعر نفسه، ففرض هذه المحاضرة ان نتحدث عن
الشاعر المتمرد، بلمحة عن حياته، ولمحة عن
شعره، ولمحة عن مواقفه النضالية ضد الانتداب
الفرنسي، وطغيان حكام الانتداب في النصف الأول
من قرننا هذا، وهي الناحية التي أغفلها النقاد،

التقليديون، لخوفهم من أن يضطروا الى الاعتراف
بأن للشعر، كما للفن كله، وظيفة اجتماعية، وأن
يكون شعر «أبو شبكة» نفسه من ادلتها البارزة.
يقول الناقد اللبناني محمد دكروب في كتابه
«جذور السندانية الحمراء» نقلاً عن البيان الاعلامي
«لحزب الشعب اللبناني» الذي كان الشاعر من
مؤسسيه: «... ثم ألقى الرفيق الياس أبو شبكة
قصيدة عنوانها «العامل الثائر» وصف بها العمال
وصفاً مؤثراً استعاد الحضور ألبانها مراراً
بالتصفيق».

كان ذلك في الأول من أيار عام ١٩٢٥،
وبمناسبة أول احتفال بعيد العمال في لبنان، وقد
وصف المؤرخ التقدمي اللبناني المرحوم يوسف
ابراهيم يزبك في كتابه «حكاية أول نوار» جوالحة
والقصيدة بقوله: «وان الشاعر الخالد الياس أبو
شبكة، رحمه الله، كهرب الجو وهو يشير الى كبار
الموظفين البلديين الزاحفين في خدمة المستعمر،
ويزار في وجوههم:

فهم الذئب وفي سبيل وظيفة
تمشي أظافرهم على أكبادهم
(يعني اكباد الشعب)، الى أن يقول:
من يسترق قوماً يعيش بما لهم
فلتبصق الدنيا على الحادهم
ويضيف
يا عاذلي ليس اعتقادك محكماً
بالشاعر الباكي على أمجادهم
فالشعر، لو أدركت، وحي حقيقة
والشاعر الرسام طوع قياده

بعضهم، في محاولة للطعن في الشعر اذا
اقرب من السياسة، وفي الشاعر اذا التزم النضال
الوطني والاجتماعي، يريدنا أن نصديق ان الفن
يضار من الفكر، بل ينكر عليه احتواء المعاني، كأنه
يجرده من ماهيته، ويجعله أثراً لا يدرك. وقد أثبت
أبو شبكة، والجمالية في شعره عالية، أن الشعر يقال
في جميع الأغراض، ويحتفظ بجماليته اذا كان
صادقاً، ونحن نتمسنا في قصائد هذا الشاعر السياسية
شحنة شعرية، تبلغ من التأثير أنها توقظ، وتفجر
أحياناً، أحاسيس وطنية وإنسانية في المتلقي، تجعله
يعيش ما يسمع عيشاً وجدانياً كاملاً. وقد قال أبو
شبكة شعراً سياسياً طوال حياته، ولم يكن شعره هذا
أدنى في مستواه من شعره الغزلي، بل من شعره الآخر
البالغ الروعة في «أفاعي الفردوس»، وقد نشر قصيدة
بعنوان «الحر» في مجلة الطريق اللبنانية في
١٩٤٣/٧/١، يوم كان هتلر يحتاج أوروبا كلها،
ويهدد الشرق العربي في زحف قواته من العلمين.
قال في هذه القصيدة:

ليبك يا قلب، ماض فيك ناداني
خيأت في عطره حبي وإيماني
أيام كان الهوى الغريد يضحك بي
ويرغمي مرج الدنيا بألحاني
وكان للناس آمال عجيبة
تفككت عن كلاليب وأرسان
ثم يصف حواراً بين الانسان الحر والطاغية،
يهدد فيه هذا الأخير ويتوعد، فيقول له الشاعر:

خفف عتوك واغسل قلبك الجاني
للظلم يوم وللمظلوم يومان
عرش العتي على بركان منكره
شتيمة رضمت في قلب سكران
وفي ختام القصيدة يسوق هذا النذير الذي
يتحدى الطاغية، غير أنه بالموت الذي هو نهاية كل
حي، وسيان جاء اليوم أو غداً. يقول له:
أما سمعت هبوب الريح؟ إن له
صدى تزحف أشباح وأكفان
فدمدم الحاكم الغضبان وارتسمت
عليه أشباح غيلان وحيثان
وصاح: إن يك ذا حدّ لسانك بي
فلي لسان عليه الموت حدّان
فحملق الحر في العاتي، وقال له:
أقضي غداً أو أموت اليوم سيان
فكل ما أبتغي ألا تقاطعني
دعني أكمل دفاعي أيها الجاني
وتأتي الذكرى السابعة والعشرون لثورة
أكتوبر، عام ١٩٤٤، مضاءة بوهج النصر على
الجحافل المحتلة، فيلقي أبو شبكة قصيدة بعنوان
«الثورة العظمى» في حفل كبير في بيروت، يقول
فيها:
هذي الروائع من ذاك اللظى خلقت
ما أضعف السيف حين الخلق يُمتشق
ما في الحديد ولا في النار منتصر
كلامهما في لمب الحق يحترق
الله أكبر، كم في الفكر من شعل
حذار في ظلمه أن تبرق الحنق
هذا الشباب رضاع الحق في دمه
فكيف يسلم من في عرقه رنق
مضى إلى المجد لم يشهد له مثل
ولم تشق لإنس مثله طُرق
بطولة حارت الدنيا بروعتها
أسكرة هي في النيران أم شيق؟
هم الصعاليك أقصى المستحيل لم
فلو أقام بأحلاق الردى، مرقوا
في كل جبهة صعلوك بدا ملك
وكل أمنية منه بدا شفق
بوركت يا نهضة للشعب نائرة
هذي الروائع من إيمانها عبق
ان البقاء على الإيمان مرتكز
الأقوياء مضوا والمؤمنون بقوا
وفي ٢٤ نيسان من عام ١٩٤٦، يفجع الأدب
العربي بالفكر والناقد الكبير عمر فاخوري، صديق
الشاعر الذي كان مريضاً، والذي سيموت بعد أشهر
من ذلك، فينهض الياس من فراشه، ويذهب إلى
حفل التأبين، حيث يلقي قصيدة تعد عمارة
شعرية، يحمل فيها على الأدب المصقع، والفلسفة
التي تزهق الروح، والشاعر الذي يشبه شعره نقيق
الضفدع، ويتحدث عن مراحل تطور عمر
فاخوري، وأيام الحرب التي تحدى عمر فيها
الفاشية، وترأس عصبة مكافحة النازية والفاشية في
سورية ولبنان، ويقول:

ونبه صوت من الروح صارخ

ففي النور ماذا أنت بالنور صانع
أحين يرى الطغيان في الأرض عاثاً
ينام الأديب الحق أو يتسكع؟
فكشر عن ناب ضحكك تخالـه
لظى جرة من فحمة الليل تفرع
إلى أن يقول:

أخي عمر الشاوي على الحب والرضى
لقد أورك الحلم الذي كنت تزرع
كتابك مفتوح ووجهك مائل
وقبرك منشور الندى متضوّع
ويا وطناً بالحب نكسو أديمه
فيحرمنا حتى رضاه ويمنع
أكذب نفسي عنك في كل ما أرى
واسمع أذني منك ما ليس تسمع
وكما كان، في الكفاح ضد المستعمرين
والطغاة، ثائراً، كان في حبه للمرأة ثائراً أيضاً. إن
ديوانه «غلاء» ينطوي على حب مجنون للمرأة،
يكاد، لجنونه، أن يصل بحبه لها درجة العبادة. وإذا
كان في أفاعي الفردوس قد تصور المرأة الخائنة،
تنفث في لحمه ودمه سمها الزعاف، فإنه يعتبرها
أيضاً أما وحيية، «إذا مرّ ظهفها مر الطهر والأدب»
وهو، في أفاعيه، يعتمد أساطير من التوراة، مثل
قصة شمشون، وسدوم وعمورة وغيرهما، فكأنه، إذ
يتحدث عن الآخرين، يتحدث عن نفسه، في هذه
الأشعار التي كانت فتحة في الشعر العربي الحديث
كله.

يقول جورج غريب، في كتابه «الياس أبو
شبكة» أن «ثورة على الباطل، على الضلال، على
الشهوة، تندلع في كل قصيدة من قصائد «أفاعي
الفردوس»، فيضجل باندلاعها الباطل ويصبح
حقاً، وينصهر الضلال فيمسي هدياً، وتنصهر
الشهوة فتصير عفة وعبدة». إن المرأة «وردة» التي تعيش في «غلاء» هي
نفسها في «أفاعي الفردوس». تغدر بشمشون،
وتتقلب في أروقة الجحيم، وتقيم الصلاة الحمراء،
وفي النهاية تمر بالكوخ العفيف الذي يحتضنه الربيع،
والطهر، والرفيف الشاعر الذي لا أحلى ولا
أندى.

ولعل قصيدة شمشون، وكلكم يعرف
الأسطورة، هي أجمل قصائد هذا الديوان، وأقواها،
وأكثرها إحكاماً، في الغرض الشعري الذي يرى في
المرأة دليلاً ومخاطبها قائلاً:

ملّقيـه بحسنك المأجور

وادفعيه للانتقام الكبير

إن في الحسن يا دليلاً أفعى

كم سمعنا فجيحها في سرير

أسكرت خدعة الجمال هرقلاً

قبل شمشون بالهوى الشرير

والبصير البصير يخدع بالحسن

وينقاد كالضريـر الضريـر

وهو يتصور الدنيا سجنًا، لا من تناوّم، فعل

المعري، بل من ضيق بالزمن، بالرتابة، بالشاعر

المتوثية في صدره، لامتلاك الكون في لحظة عناق

أبدى. ثم لا يلبث بعد أن يتخلص من الكابوس،

أن يسترجع صفاءه، ويعود إلى الأمل، مؤكداً أن

الجمال، في النفس، هو العنصر الثابت، فالقاذورة
ليست من الروح، هذه التي في جوهريها معبد. إن
القاذورة، في آخر المطاف، كتلة غيم أسود تبدها
الريح التي تمهد لشرق الشمس.

حلمت بدنيا - ليتهـا لا تبدد

لذائد أحلامي ولا كان لي غد -

وأوقظت مذعوراً إلى شر هاجس

كأني روح، في جُشام، مشرد

فألفيت دنيا من فواجعها الوري

على بابها لوح من الرق أسود

قرأت عليه أحرفاً خطها اللظى

بروعك منها أثنان «سجن مؤبد»

لكنه سرعان ما يعود، وهو يودع براءته

الأولى، إلى التغني بهذه البراءة التي ينتور لها قلبه

الطفلي:

وداعاً عذارى الحب في خيم الهوى

جمالك محظور وعدنك موصد

فقدتك حتى في أغاني مزهري

وكان لشعري منك ما يتجدد

ألا أغلقي الفردوس في وجه شاعر

يضم طنابير الجحيم وينشد

لئن تك نار البغض تظى بعينه

ففي قلبه التّوار للحب مذود

كذلك يبقى في دجى النفس ثابتاً

جبال له في قبة النفس فرقد

ويقول في قصيدته «هيكل الشهوات» مخاطباً

المرأة بفهم عميق، لا للظروف المادية التي تجور عليها

فتجنف بها عن سواء السبيل، بل لأن الموبقات التي

دفعها إليها المجتمع الظالم تجعلها ضحية هذا

المجتمع، مثل آلاف ضحايا الظلم الاجتماعي:

وحق طفلك لم أشتت بامرأة

زلت بها قدم أو غرّها ذهب

فرب أثنى يخون البؤس هيبتها

والبؤس أعمى، فتعيا ثم تتقلب

لي مهجة كدموع الفجر صافية

نقاوتي والتقى أم لها وأب

لي ذكريات كأخلاقي تؤدبني

فلا يخالجنني روع ولا كذب

أبقى لي الأمس من غلواي عفتها

ولم يزل في دمي من روحها نسب

لا تقتطي أن رأيت الكأس فارغة

يوماً ففي كل عام ينضج العنب

أما أنا، ولو استسلمت أمس إلى

خر الليالي، فقلبي ليس ينشعب

قد أشرب الخمر لكن لا أدنسها

وأقرب الأثم لكن لست أرتكب

ويأتي «حديث في كوخ» في آخر الديوان،

ليشر بذلك النزوع الصوفي إلى الطهر، إلى الحياة

الرفيعة، حياة الربيع حيث يصحو الغصن من نومة

الشتاء، ويورق القلب ويزهر، محاولاً أن ينسى

آثامه، ويعانق وجود آخر، إلى الفردوس لا إلى

الجحيم ينتمي:

سمعتني أقول شعراً شقيباً

يستفز الآلام في سامعيه

فتلاشت وتمتت في سكون (م)

الليل: «الله! ما الذي يشقيه؟»
وبعد أن تذكره بماضيه، ويشعره الذي
جدل من الافاعي قلادة تنهواها، يسألها ان تترك قلبه
الشقي، القلب الذي فرغ من الحب ولا يريد ان
يعاوده:

قلت: فيم تفكرين؟ فقالت:

«في يراع سحر الهوى من ذويه
في يراع علمته الحب حتى
صرت أهواه، صرت من عاشقيه!
فذكرت الماضي وقلت لقلبي:
«انها يا شقي! تهواك فيه»

أيها الفجر، يا حبيب الشقيين(م)

ويا مشعل الهوى والشباب
أيها الشاطئ المسرّ الى الموج (م)
حديث العشاق والأحباب
أيها الكوخ، والعيون السكارى
بخمور لم تمتزج بعذاب
لا تحبسي قلبي فلم يبق فيه
من بناء الماضي سوى أخشاب
وانصرفنا، وقبل أن أتوارى
عن جمال الشاطئ وعن ساكنيه
قلت للمرأة التي آلمتني
حين قالت: «الله! ما يشقيه؟»
«لي قلب أفرغته فاتركيه،
في الهوى فارغاً ولا تملئيه!».
هكذا يبقى أبو شبكة، رجل في الفردوس،
ورجل في الجحيم، والنفس التي تطوف في أقيّة
الشر، تعنادها في كل لحظة، اشراقه طهر، مها
تغرب، فانها الى اشراق من جديد. ذلك أنه عرف

الحب الحقيقي، حب غلواء، وتزوج بعد غرام
مشبوب دام تسع سنوات، من امرأته أولغا التي قلب
اسمها الى «غواء» ونظم فيها ديواناً من الشعر، أنكر
فيها بعد، ان يكون له ظل من واقع أو حقيقة. لكن
النقاد يميلون الى أن تجربته معها هي أحد مصادر
شعره العظيم، وان اسمها كان آخر ما تلفظ به حين
أسلم الروح.

ففي يوم الاثنين ٢٧ كانون الثاني ١٩٤٧،
وكان في المستشفى، وكانت أولغا تبكي في غرفة
مجاورة، طلبها اليه، فيها كان يجتهد، فلما جاءت
ووقع نظره عليها، أخرج آخر عبارة من شفثيه هي:
مسكينة يا أولغا! وأغمض عينيه الى الأبد، أغمضهما
ذاك الذي قال:

أعشق الصديق، لا أقول سوى الحق
ولو جار في الحياة عليا

في فؤادي القوي روح آله
ولو اني ولدت من أبوسا
فالساء التي أنارت شبابي

وضعت مهجتي على شفثيا
لقد شك أبو شبكة حياته كلها. كان نبأ
مقسماً حسب تعبيره، وكان يبحث عن الوثوق بأظافر
أدماها صخر اليقين. كان الشك طريقه، وكان
القلق يعصف بروحه فلا تكاد تستقر على حال. مع
ذلك لم يلعن القلق فعل بولدير. لم يقل عنه انه وحش
مفترس، بل تقبله في سبيل ما هو أعز: الشعر! في
سبيل الفن الذي لا يكون حين النفس هالمة،
منطقته، على صلح مع ذاتها ودنياها. يرى بعض
النقاد أن الشاعر قد أحب غلواء أو غيرها فامتلا قلبه
كما الدن في أواخر الخريف. ترى هل امتلا حقاً؟
ومن هي المرأة القادرة على ان تملأ قلب شاعر أحلامه الى
غياب فحضور. الى موت فحياة، فيها هو يدق طنابير
الجحيم وينشد، وفيها هي تسرح يدها الصفراء فوق

هوى، «يسيل في محجريه الجهد والتعب».
التمرد هنا عصفه ريح أبدية، والجسد غصن
يلوي به الشك، ويلوي به اليقين، فهو في عذاب
التأرجح الى آخر العمر يقول:

الغرام الذي أطال شجوني
حار قلبي به وحارت عيوني

لا أطيع الغرام في ألف وجه
فأذهبي، ما عرفته يكفيني

أخرجيني من مقلتيك وخلّيني
تعالني، في مقلتيك ضعيني

أنا في مقلتيك أسعد. اشقى
فيهما فأذهبي ولا تشقيني

أنا أهوى الشقاء. لالست أهواه،
تعالني، لا، بل دعيني

من تكونين أنت؟ أجهل، بل أعرف،
فأمضي عني، ومن شئت كوني

هكذا القلب، وقد صوّته الآلام، يغدو القلق
والشك والخيبة صلبة الذي يمضي به من المهد الى اللحد،
وهكذا تنقضي حياة شاعر، هي نفسها حكاية شعرية غير

منظومة بعد...
أيها الشاعر. تراك، في قبرك، قد وصلت الى

يقين؟(*)

دمشق

(*) محاضرة أقيمت مؤخراً في النادي العربي بدمشق.

مؤلفات الدكتور سهيل ادريس

في طبعة جديدة

آفاق «الآداب»

- في معترك القومية والحرية (ط ٢)
- مواقف وقضايا أدبية (ط ٢)

مترجمات (صدرت أخيراً)

- الطاعون - لألير كامو
- الثلج يشتعل - لريجيس دوبريه
- من أكون في اعتقادكم - لروجي غارودي

روايات

- المحي اللاتيني (الطبعة الثامنة)
- الخندق الغميق (الطبعة الرابعة)
- أصابعنا التي تحترق (الطبعة الخامسة)

قصص

- أقاصيص أولى (الطبعة الثانية)
- أقاصيص ثانية (الطبعة الثانية)

زوديني من جارك

ناجي علوش

إلى ابراهيم علوش الأصغر .

أشهر في حياته ، ولكنه كان يقرأ جيداً ، ويحفظ الكثير من الشعر والزجل والتاريخ . كان راوية القرية ، وحافظ تواريتها ، وعارف حدود أراضيها ، وسجل أزجالها . وكان يعمل في تقليم الأشجار وتطعيمها وزراعتها ، وبناء السنايل (الجدران) والسقائف . لم يغادر القرية إلا في فترات محدودة جداً . توفي يوم ٢٣ / ٥ / ٨١ في بيروت ، عن حوالي خمسة وسبعين عام . وكان لقبه أبو ناجي ، وناجي اسم أخيه الأكبر الذي توفي صغيراً ، فأخذت اسمه .

إبراهيم سالم علوش ، ولد سنة ١٩٠٦ في بير زيت ، من قضاء رام الله بفلسطين . فقد أمه صغيراً ، تزوج أبوه . ثم ما لبث أن فقد أخاه الوحيد . وفقد خلال الحرب العالمية الأولى والده ومعظم أقاربه ، ما عدا همه المهاجر ، وابن خاله الضائع الذي عاد فيما بعد ، وابنة خال آخر ، وخالته وزوج عمه . عاش مخزوناً بالحلم والحزن والشموخ بالقهر . ولقد ولد فقيراً ، ومات فقيراً . دخل المدرسة ثلاثة

المراثي الأولى

- ١ -

تطير أمس
كانت روحه تسهر
وكانت عينه « تكبي »^(١)
وفكر كيف يلقاني
فراح يقلب الدفتر
وأطلق ذهنه الملدود
في آثار عنواني
وفكر ...
ها هنا « بير زيت »^(٢)
والميلاد مكتوب على الاحجار
والأشجار حول الدار
لكن الفتى المفتون مدعو
إلى الاسفار
منذ نعومة الأظفار
والاسرار
تدعو
فيركض في زوابعها
وتشقيه
فيسرخ في مراعبعها ...
.....

هنا الميلاد
لكن الفتى المفتون
بالاسرار والأخطار
هم سري
ومر العام إثر العام
لم يظهر
...
هنا عمان
لا أخبار من أيلول أو
تشرين في السبعين
فالفرسان حطوا في عماشبرها
ولم يدعوا الشواهد في مقابرها
فمن يتذكر العنوان
يا عمان ...
من يتذكر العنوان
والفرسان يزدحمون
والخيل الغريبة لا تكف
عن الخوار ، ودولة السلطان
تمحو كل ما كتب « الفدائيون »
يوماً في شوارعها
هنا عمان
لا عنوان
.....

هنا بيروت
أخبار من الآتين والغادين
أن مجامع الاحبار قد حرمت
والحرمان في غروب المجامع موصل
للنار ،
والزغار
يتظرون وقع خطاه ...
لكن الفتى المحروم يقلت من
أصابعهم
ويسرخ في بلاد الله ،
ينهل من مواجعها
ويروى من منابعها ...
....
هنا وهناك
أين يكون يا مدن الهزيمة
والكريمة خبريني
....
وراحت روحه « تكبي »
فأرخت كفه الدفتر
- ٢ -
سلاماً يا أبا ناجي
سلاماً يا أبا ناجي
سلاماً يا أبا ناجي

سلاماً أيها المشحون بالأشعار
والأخبار
سلاماً أيها المطحون في الأحجار
والمسكون بالأشجار
والمعجون بالتربة
لماذا تنشد الغربة
ولم تتعلم الأسفار
منذ نومة الأظفار !

عَرَفْتُكَ لَا تَرَى أَزْكَى
مِنَ النَّسَمَاتِ فِي « الْخَرَبَةِ » (٣)
وَلَا أَنْفَى مِنَ الْمَاءِ الَّذِي يَنْسَابُ
مِنْ هَضْبَاتِ عَيْنِ الْقُوصِ
أَوْ رِبَوَاتِ عَيْنِ الْمَرْجِ (٤)
وَلَا أَشْهَى مِنَ الْعَيْنِ
الَّذِي زَرَعَتْ
وَالْتَيْنِ الَّذِي رَغَرَتْ
وَالزَّيْتِ الَّذِي عَصَرَتْ
مِنْ زَيْتُونِكَ الدَّهْرِيِّ
فِي جَبُورٍ ... (٥)

وَلَا « أَمْرًا » مِنَ الْعَدَسَاتِ
« وَالْبَصَلَاتِ » وَالْجَرَجِيرِ
وَالْعُكُوبِ وَالزَّعْتَرِ (٦)
وَلَا أَحْلَى مِنَ « الشُّوْبَاشِ »
حِينَ يُلْعَلَعُ « الْمُوَزَّرِ » (٧)
وَلَا أَغْلَى مِنَ الصُّحْبَةِ ...
عَرَفْتُكَ دَائِمًا تَحْتَخِجُ
فَكَيْفَ تَرَى تُخْلَفُ رَوْعَةُ النُّوَارِ
فِي أَيَّارِ
وَكَيْفَ تَرَى « تَخْلِي » الدَّارَ ؟
وَكَيْفَ تَفَارِقُ الْبِسْتَانَ
وَالْخَلَائِنَ
وَالْأَحْزَانَ
يَا مُسْتَوْدَعَ الْأَحْزَانِ
وَكَيْفَ تَرَى عَزَمْتَ سُرَى
عَلَى الْإِبْحَارِ فِي أَرْجُوْحَةِ الْغُرْبَةِ
وَقَطَعْتَ الْوَشَائِجَ لَمْ تَدْعُ مِنْهَا
وَلَا شِرْيَانِ

أَيَحْمِلُ قَلْبُكَ السَّلَوَانَ
أَتَقْبَلُ رُوحَكَ الْغُرْبَةَ ؟

- ٤ -

سَرَحْنَا الْيَوْمَ فِي جَبُورِ
وَكُنَّا أَمْسَ فِي « الْخَلَّةِ »
وَقُلْنَا فَلْتَكُنْ « طَلَّة » (٨)
عَلَى كَنْزٍ لَنَا مَهْجُورِ
.....
عُرُوقُ تَجْبِرُ الْمَكْسُورِ
وَأَشْوَاقُ إِلَى الْغَلَّةِ
وَلَكِنْ يَا أَبَا سَلْمَانَ
هَاشَتْ هُوْشَةُ الْعَلِيقِ
وَالْقُنْدِيلِ (٩)
وَرَاحُ تَرَابُهَا فِي السَّيْلِ
وَيَا خَوْفِي عَلَى رِزْقِ الذَّرَارِي
مِنْ مُجُومِ الْبُورِ ...
وَيَا وَيلِي مِنَ الْقَلَّةِ .

وَرَبِّكَ يَا أَبَا مَنْصُورِ
إِذَا عَشْنَا
يَمِينًا لَنْ تَرَى يَوْمًا مِنَ الذِّلَّةِ .

- ٥ -

غَدَاً إِنْ نَوَّرَ الْحَنُونَ
وَحَمَرَتِ الشَّقَاتِقُ كُلَّ مَا يَغْرَى مِنَ الْوُدْيَانِ
غَدَاً إِنْ عَرَّدَ الْحَسُونَ
عَلَى « التُّوتَاتِ » وَ « التِّينَاتِ » وَ « الْجُوزَاتِ »
و « الْخُرُوحَاتِ » فِي الْبِسْتَانِ
غَدَاً إِنْ أَزْهَرَ الزَّيْتُونَ
وَأَغْفَتِ بِلَکُمُ الرِّبَوَاتِ تَحْتَ لِحَافِهِ الْأَخْضَرِ
تَزِينُهَا أَكَالِيلُ مِنَ الْبَلُورِ

.....

غَدَاً إِنْ أَثْمَرَ الزَّيْتُونَ
وَأَعْلَنَ مِنْ غَلَالِهَا
مُنَادِيهَا
مَوَاعِيدَ الْجَدَادِ (١٠)
وَرَاحَ حَادِيهَا
يُرَدِّدُ بِلَکُمُ الْأَرْجَالَ
فَوْقَ عَرَائِشِ الزَّيْتُونَ
فَهَلْ تَأْتِي

وتلقاني على بَوَابَةِ الْبَيْتِ
وتدعوني إِلَى قَرْطِ الْقَلَائِدِ مِنْ أَعَالِيهَا . . ؟

- ٦ -

تَرَى إِنْ سَحَبَتِ الْأَمْطَارُ
وَهَبَتْ رِيحُهَا الصَّرَصَرُ
وَدَوَى رَعْدُهَا
وَاسْتَأْمَنَ الْغَادُونَ وَالْآتُونَ
إِلَى النَّارِ الَّتِي تَزَارُ
وَحَدَّثَتِ الْعَجَائِزُ عَنْ لِبَالِهَا
وَأَخْرَجَتِ الْخَيَايَا مِنْ خَوَابِهَا
فَهَلْ سَتَقْدَمُ « الْحَطَبَاتِ » لِلْكَانُونِ
وَهَلْ سَتَقْصُ لِلْسَّمَارِ
مَا جَمَعَتِ مِنْ قِصَصٍ وَمِنْ أَخْبَارِ
لَأَنَّ كَوَائِبَ السَّمَارِ
سَتَأْتِي بِيظَتِنَا ، وَتُسَائِلُ الْكَانُونِ
عَنْ أَحْلَى أَمَاسِيهَا ...

- ٧ -

تَرَى هَلْ تَجْمَعُ الْحَنُونَ ؟
تَرَى هَلْ تَقْطِفُ الزَّعْتَرِ
تَرَى هَلْ تَكْتُبُ الْأَخْبَارَ فِي الذَّفْتَرِ
وَتُسْعِلُ قَلْبَكَ الْمَحْزُونِ
بِقَدَحِ شِرَارَةِ التَّذْكَارِ

- ٨ -

حَنَانُكَ يَا أَبَا نَاجِي
حَنَانُكَ شَبَّتِ الذَّمْعَةُ
وَلَمْ تُسْعِفْ كَهُولَتِي الَّتِي
فُولَدْتُ فِي النَّيْرَانِ
وَلَا أَغْنَتْ مَوَائِقِي مَعَ الْأَشْجَانِ
حَنَانُكَ إِنْ قَلْبِي بِالْأَسَى مَخْزُونِ
وَيَكْفِي أَنْ تَمَرَّ شِرَارَةُ عَنْ مَخْزُونِ
الْبَارُودِ فِي جَرْحِي
لَكِي يَتَفَجَّرُ الْبَرْكَانُ
حَنَانُكَ يَا أَبَا نَاجِي
فَقَدْ طَعَمْتَنِي بِالنَّارِ ،
مُنْذُ نُومَةِ الْأَظْفَارِ
وَقَدْ عَلِمْتَنِي أَنْ أَجْعَلَ الْحَسَرَاتِ
بُسْتَانِي
وَأَنْ أُنْعَشَقَ
الْأَحْجَارَ وَالْأَشْجَارَ وَالْأَخْبَارَ

والأشعارَ والتُرَّبه

وَأَنْ أَتَجَرَّعَ الْكُربَه

وقلبي مُولَّعٌ بالنارِ

مقدودٌ من الصَّوائِرِ

لا يَغْنُو ولا يُقَهَّرُ

ولكنَّ الهوى يَسْبِي

ولا يَتَقَبَّلُ الاعتذارَ . . .

- ٩ -

عَتَابَا يَا عَتَابَا يَا عَتَابَايَ

نُعَاتِبُ مَنْ إِذَا شِئْنَا عَتَابَايَ

هَوَانَا مَا عَفَا عَنَّا وَتَابَايَ

نُنْسِي فِي مَنَافِينَا الصِّحَابَ

حِصَانِكَ يَا أَبَا نَاجِي حِمَانَايَ

وَلَمْ يَهْجُرْ مَعَ الْبُلُوى حِمَانَايَ

يَمِينًا سَوْفَ نَحْمِيهِ حِمَانَايَ

وَلَوْ كَانَ الْفِدَا أَغْلَى الشَّبَابِ

- ١٠ -

غَدَاً إِنَّ نَوْرَ الْحَوْنِ

سَنَغْدُو يَا أَبَا نَاجِي إِلَى الْوُدْيَانِ

وَنَجْمَعُ مِنْ رَوَائِعِهَا

هَدَايَا لِلصَّبَايَا الْغَيْدِ

.....

غَدَاً إِنَّ فَحْفَحَ الزَّعْتَرِ

وَشَبَّ الْعَلْتُ وَالشُّومُرُ

وَنَادَتْنَا الشُّعَابُ الْغُرُ

سُحْنَا فِي مَغَانِيهَا

وَرَوَيْنَا الْحَنَائِي مِنْ مَنَابِعِهَا

وَقُلْنَا يَا رِفَاقَ الْعُمُرِ هَذَا الْعَيْدِ

غَدَاً إِنَّ أَثْمَرَ الزَّيْتُونِ

وَنَادَانَا مُنَادِيهَا

هَرَعْنَا مِنْ مَنَابِعِهَا

وَأَطْبَقْنَا بِأَيْدِينَا عَلَى الْأَغْصَانِ

غَدَاً سَنَزُوجُ الْعِرْسَانَ

وَنَمشي بِالْمَشَاعِلِ فِي لَيَالِيهَا

و«نَصْحَجُ» فِي شَوَارِعِهَا^(١١)

وَنَسْرَحُ فِي مَزَارِعِهَا

وَنَقْطِفُ مَا تَقَدَّمَهُ دَوَالِيهَا

- ١١ -

سَلَاماً أَيُّهَا الاحْجَارُ

حِينَ تُسْقِئُ النَّبْعَه

وَيَجْرِي الْمَاءُ فِي الْوُدْيَانِ

سَلَاماً أَيُّهَا الْأَشْجَارُ

حِينَ يُزْفِرُ الْحَسُونُ

وَيَدْعُونَا إِلَى السَّلْوَانِ

وَعَهْداً أَيُّهَا الْأَحْبَابُ

وَالْخَلَالُ أَنْ نَبْقَى مُحِبِّبِهَا

وَهَذَا عَهْدُنَا دَمْعَه

وَعَهْداً أَنْ تَظِلَ الدَّارَ وَالْعَنَوَانَ

وَأَنْ نَتَعَجَلَ الرَّجْعَه .

المراثي الثانية

- ١ -

وَأَذْكُرُ أَنِّي وَدَعْتُهَا يَوْماً ،

وَخَلَفْتُ الْأَمَانَةَ فِي رَحَابِ

الدَّارِ تَزْهَرُ . . .

قُلْتُ لِلزَّيْتُونِ لَا تَبْخُلْ عَلَيْهَا

بِاخْضِرَارِكَ . . .

وَأَسْقِهَا مِنْ مَائِكَ الْقُدْسِيَّ

فِي كُلِّ الْمَوَاسِمِ . . .

فَهِيَ أَحْوَجُ مَا تَكُونُ إِلَى

الرِّفَادَةِ

قُلْتُ لِلْخُرُوبَةِ الْعِذْرَاءِ^(١٢)

هَا إِنِّي أَشْرُقُ

فَأَذْكُرِي عَهْدِي

وَلَا تَدْعِي الْأَمَانَةَ

فِي الْخَمَاسِينَ اللَّعِينَةِ

تَسْأَلُ الْأَحْبَابَ عَنْ نَارِي

وَتَدْعُونِي إِلَى رَدِّ الْمَظَالِمِ

أَنْتِ شَاهِدَتِي

أُطَالِبُكَ الْحَضُورَ إِلَى الشَّهَادَةِ

يَوْمَ لَا أَقْوَى عَلَى دَفْعِ الْمَزَاحِمِ

فَاحْسِسِي سِرِّي الَّذِي خَلَفْتُ

فِي الْاحْجَارِ

وَالْأَشْجَارِ

وَالْعِرْزَالِ وَالِدَارَ الْعَتِيقَةَ وَالْكَرومَ . . .

- ٢ -

وَأَذْكُرُ أَنِّي هَوَّمْتُ فِي

مُدُنِ النَّفِيطِ

وَلَمْ يَكُنْ عِنْدِي سِوَى جُرْحِي

الْمَفْتَحِ

وَأَسْتَعَارَ الشُّوقِ

كَأَنَّ الْجَوْعَ يُدْرِكُنِي عَلَى رَمْلِ الصَّفَاةِ^(١٣)

وَكُنْتُ فِي الرَّمْلِ الْمُبْرِحِ

أَقْرَأُ الرُّوْيَا

وَأَسْأَلُ كُلَّ سَانِحَةٍ وَبَارِحَةٍ

عَنِ الْيَوْمِ الَّذِي أَمَلْتُ

لَكِنَّ الرِّيحَ تَهْبُ ، وَالسَّفْنَ

الَّتِي حَمَلْتُ . . . تَمْضِي فِي طَرِيقِي لَا

تَقُودُ إِلَى مَزَارِكِ

أَوْ كَمْ أَمَلْتُ

كَمْ حَاوَلْتُ

كَمْ سَاءَلْتُ

لَكِنِّي اكْتَشَفْتُ بِأَنَّ نَجْمِي

لَا يَسِيرُ عَلَى طَرِيقِ مَنَائِي

بَلْ يَمْضِي إِلَى سِرِّ الْعَوَاصِمِ

قُلْتُ لِلرَّمْلِ الْمُبْرِحِ

هَاتِ حَدَّثْنِي عَنِ الْأَشْوَاقِ

وَأَفْتَحْ لِي طَرِيقَ هَوَايَ

إِنِّي لَمْ أَكُنْ بَرّاً بِوَعْدِي

وَالْأَمَانَةَ مَا تَزَالُ هُنَاكَ

تُزْهَرُ فِي أَنْتَظَارِي

غَيْرَ أَنَّ الرُّمْلَ أَرَشَدَنِي

إِلَى بَثْرِ الْجَمَاجِمِ

فَأَنْدَفَعْتُ عَلَى دُرُوبِ هَوَى مُثِيرِ

وَأَخْتَلَطْتُ مَعَ الْفَجِيعَةِ وَالْقَطِيعَةِ

وَالدَّمَاءِ

وَقُلْتُ : إِنِّي سَوْفَ أَرْجِعُ ذَاتَ يَوْمٍ

بِأَنْتِصَارِكَ

غَيْرَ أَنِّي لَمْ أَوْفُقْ بَعْدُ . . .

مَا زَالَتْ خُطَايَ تَغُوصُ فِي رَمْلِ الْجَزِيرَةِ

مَا زَالَتْ يَدَايَ

تُحَاوِلَانِ عُبُورَ قَيْدٍ مِنْ شِبَاكِ الْعَنْكَبُوتِ

وَلَمْ يَزَلْ مَا بَيْنَنَا بَحْرٌ مِنَ الظُّلُمَاتِ

لَكِنَّ الْأَمَانَةَ لَمْ تَزَلْ نَجْمِي

وَلَمْ تَزَلْ الْعَزِيمَةُ مِنْ حِجَارِكِ

والوليمة من حناياي الجريحة
صدَّقيني ما نسيتك
حين أوتيتي مقاصير الوفاة
أو أضافتني دواوين العواصم
أنتِ شاهدتي
وقائدتي
وقلبي لا يريم ولو
بعُدنا عن مزارك
أو غرقنا في رمال لا تنم عن السبيل
ولا تبين على الدليل
وها أنا أمشي مع الحلم
المجنح
لم أبع عهدي لأهل النفط
أو أنسى الأمانة
فهني سري
بيد أي حين أرشدني كتاب
الرمل للكلم الفصيحة
شع في قلبي هوى بكر
وناديتي ربي لم أكتشفها بعد
شدتني قلوب لم أنايمها
فأيقظني هوى الزيتون
في الأرض الفسيحة ...
وأغتراب النخل في أرض النخيل
فصحت : إن النصل مربوط على
عنق الذبيحة
ثم واصلت المسيرة
كان يحدوني هوى الى الملاحم ...
أو كم عذبت قلبي بانتظارك
أو كم أوغلت
لكن الفتى المفتون
مشدود إلى فرج الولادة
وهو لا يأتيك إلا بانتصارك
فاتحتي الأبواب للجفن المقرح
افتحي الأبواب للآتي
بغارك
افتحي الأبواب للآتي
بغارك
افتحي الأبواب في قلبي
وميض الشوق يزهو
وأحضني جرحي الذي فتحت

للرمل والماء المملح
أو يا شوقي الى الزيتون
والدار العتيقة والبراري والكروم
إن هوى مشدود
إلى المدين الكسيحة
والبراري والصحاري
والروابي والشوامخ
والتخوم
فزوديني من جوارك
زوديني بأخضرارك
واسقني من مائك القدسي
حتى لا أضل عن السبيل
ولا أكل عن السفار
لأن قلبي لا يقر ، إذا ظللت
بلا قرارك .

- ٣ -

وأذكر أنني ودعته يوماً
وكانت شمس نيسان الوضيئة قد
تخطت قمة العاصور مسرعة^(١٤)
وذهبت الحصار في زوايا بيتنا
الصاحي علي خبر النوى
كانت يداه تفتحان مغاليق الأحزان
كانت مقلته تشعشعان
وكان يجهد ان يرد الدمع حين هوى
ويجهد أن يتمم بالصيحة
ثم يطرق ، فهو أدرى
بالذي يعنيه ان يتبدد الأحباب
في البيد الفسيحة ..
إن خالته قصت ، ووحيدها لم^(١٥)
يأت من سفر
ولم يظهر على أثر
وقد عاد الذين مضوا
ولم تجمع عليه رواية الركب
قبل قضى
وقيل مضى
فمن سيعيد أوحدها الذي تركته
طفلاً فاستوى شيخاً مع الأيام في الغيبة
هي الغيبة
وقاطرة القطيع لا ترد مسافراً
حتى ولو ظل الأحبة في انتظار

.....
وأذكر أنني لم أبلك حين
تركته ، وغضون جبهته
الحزينة كالصخور الصم في الرجمان^(١٦)
لكني احترقت جوى
.....
وأذكر أنني ودعته والدمع في
عينه يدعوني إلى الأوبه
ولكن النوى
جر السفينة في بحار لا تحد
وهو لم يصبر على حكم النوى
فنوى الركون الى ركوب الريح ...
يطلب راحة النفس التي آخزنت
بأحزان كبار
وها هو يترك الدار الصغيرة
والهموم ويهجر الأحزان
ويمضي دونما زاد إلى دار بلا عنوان
ويرحل دون عنواني
تري هل يعرف الشجن
الذي خلّاه عندي ، حين خلّاني !

١ - «يكبي» كى يكبي ، أي أصابه العاص الشديد ، في عامية قريننا .

٢ - بيرزيت ، قرية ، تبعد عشرة كيلومترات شمال رام الله بفلسطين

٣ - الخروبة . جبل عال في بيرزيت ، فيه آثار عصور مختلفة ، ويرى منه البحر الأبيض المتوسط

٤ - عين القوص ، وعين المرج ليعمان في القرية . كنا نشرب مياهها

٥ - جتور : منطقة مزروعة بالزيتون أساساً ، غرب القرية ، وشمالها ضريق برهام (قرية مجاورة) .

٦ - «أمرأ» أمرأ ، كما تلفظ في العامية .

٧ - الشوياش . نوع من الغناء حماسي . كالقول مثلاً .

بارودنا من مصر جنبناه يا واو

ملفوف لف السيارة الخ ...

والموزر ، أي البنادق

٨ - الحلة : منطقة مزروعة زيتوناً ، في الغرب الجنوبي من القرية قديماً ،

وقيل أن تنسح جنوباً ، «الطلة» الزيارة السريعة .

٩ - القنديل : نباتات شائكة ، محروقة عن القندول .

١٠ - الجداد : قطاف الزيتون ، وفي اللغة قطاف النخل .

١١ - تصحيح : نوع من الغناء يورده الرجال ، وهم سائقون عادة

١٢ - الخروبة : شجرة قديمة كبيرة على مقربة من بيتنا

١٣ - رمل الصفاة : الصفاة ساحة في مدينة الكويت .

١٤ - العاصور : جبل ارتفاعه ١٠١٧ متراً شرقي قريننا

١٥ - كان لحاله وزوج عمه طفل من أتراه ، ضاع في الحرب العالمية الأولى ،

وقد نشأتا ونحن نسمع قصة ضياعه وعودته .

١٦ - الرجمان : أو رجوم الرجمان : منطقة صخرية ، تقع الى الشمال

الغربي من القرية .

نقاد القصة في العراق

ملاحظات وإشارات

عبد الرحمن مجيد الربيعي

- ٣ -

قد يقول البعض تفسيراً لهذه الظاهرة ان النقاد قاصرون عن استيعاب الجديد وأنهم غالباً لا يستطيعون أن يفهموا ما يريد الكتاب الجدد ، وهذا أمر وارد ويجب أن يؤخذ بنظر الاعتبار . ولكن الحوار بين الناقد والمبدع من شأنه أن يقربها الى بعضهما ويجعلها يتفاعلا بعمق لما فيه إغناء للنقد والإبداع معاً ، خاصة اذا انطلقا من منطلقين متحابين دون أن يحس أحدهما بالخرج أمام الآخر مهما كانت نقاط الاختلاف .

- ٤ -

كثيرة هي الاسماء التي كتبت في نقد القصة ، وأصدرت اكثر من كتاب في هذا الموضوع . وأما في العراق تجارب الدكتور الطاهر والدكتور عبد الإله احمد وفاضل تامر وياسين النصير وباسم حمودي ومؤيد الطلال ومحمد الجزائري والدكتور عمر الطالب ورزاق ابراهيم حسن وعبد الجبار عباس وسليم السامرائي ويوسف نمر ذياب وحزوة مصطفى وسليمان البكري ، اضافة إلى دارسين اكاذهين جدد للقصة كصبري مسلم وعبد الرضا علي وباقر جواد والدكتور محسن الموسوي وغيرهم . وكل هؤلاء لهم جهود بينة سدت ثغرة كبيرة في مجال النقد القصصي العراقي . ولكن يلاحظ عليهم عدم الاستمرار في أداء مهمتهم الكبيرة بعد أن أخذ الفن القصصي العراقي يفرض حضوره عربياً وعالمياً أيضاً .

- ٥ -

وبعيداً عن كل المؤثرات فلا بد من تقييم تجربة هؤلاء النقاد وما يسجل عليها من ملاحظات ، ولا بد من تناولهم كل واحد على انفراد من اجل تحقيق هذه الغاية ، فكلما الحق يجب أن يقال لأنها المرشد والهادي في هذه المسيرة الملأى .

- ١ -

إن الكثير من الكتابات والأحاديث التي تظهر لا في صفحاتنا الأدبية فقط بل وفي الوطن العربي تتهم النقد والنقاد . وما دامت هذه الكتابات كثيرة فإنها تشير إلى وجود خلل في هذا المجال ، وقبل أيام قرأت حواراً مع الدكتور علي جواد الطاهر وهو الناقد المتخصص والغزير الانتاج يتهم فيه النقد والنقاد أيضاً بالتقصير . هكذا فهمت ، وهكذا يجب أن يفهم الزملاء الذين اختاروا النقد مجالاً لعطائهم .

- ٢ -

لست هنا في مجال تعداد الاسباب التي أدت إلى مثل هذا الخلل في النقد . ولنتكلم عن النقد العراقي والقصصي على وجه التحديد . ولكن لعل أهمها عدم تفرغ النقاد لدراسة جميع النصوص القصصية الجديدة وتوجهاتها . ولعل العذر معهم ان وجدنا الكثيرين منهم يمارسون مهمات ثقافية متعددة أملت عليها طبيعة الفترة التي يمر بها قطرنا . ومنها أيضاً عدم قناعة الكثيرين من النقاد بما هو عراقي . وتبدو المفارقة كبيرة اذا وجدنا أن تقييم الكثير من قصاصينا جاء من الخارج ولم يصدر من الداخل قط . ولعل هناك تفسيراً آخر لهذا الأمر ربما يرجع إلى ان الكتابة عن عمل قصصي عراقي قد تخرج الناقد وتضعه في شراك هو في غنى عنها ، لذلك يفضل الكتابة عن عمل عربي أو عالمي ويجلس مرتاحاً بعد ذلك ومطمئناً كل الاطمئنان .

وهناك أسباب وأسباب أخرى لعل تلك المقولة الخالدة تفرض نفسها فيها وهي ان (مغنية الحي لا تطرب) وبماكاني أن استشهد بكتّاب ومجلات تصدر في القطر ، ومن المفروض أن تكون لهذا القطر وكتّابه حصّة كبيرة فيها ، وهذه مسألة مشروعة رغم التوجّه القومي العام ، ولأن المجلة تصدر بالتالي في بغداد وليس في مكان آخر ، كما أن مجمل الكتابات والمجلات التي تصدر في هذا القطر تكمل ما يصدر في القطر الآخر مكونة حركة الابداع العربي كله .

بعد صدور كتاب الدكتور احمد هذا وقبله الفهرست الكبير للقصة العراقية كنا نأمل منه أن يواصل العطاء وفق منهجه الأكاديمي والساحة تغص بالأسماء والتنتاجات . ولكن هذا لم يحدث حتى الآن . وعلى أية حال فإن رجلاً مثل الدكتور احمد انفق سنوات طويلة منقياً في أعماق الكتب والمجلات القديمة ليقدم لنا كتابه الهام (رسالة دكتوراه) ما زال مؤهلاً ليعطي الكثير .

- ٨ -

من الأسماء التي درست القصة العراقية بتذوق مميز الناقد فاضل تامر ، وعلى الرغم من أن ما كتبه يشكل مختارات غير ممنهجة ، إلا أن ملاحظاته كانت مهمة وأكثر قدرة على النفاذ إلى التجارب الجديدة في القصة العراقية . في كتابه المشترك مع ياسين النصير حقق هذا وكذلك في كتابه النقدي الآخر الذي أصدرته وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، وكان من الممكن لفاضل تامر أن يكون أكثر تأثيراً في مسار النقد العراقي ولكن يبدو أنه انسحب عن أداء هذه المهمة وربما يعود في وقت قريب ليواصل عطاءه .

ونجد ان باسم عبد الحميد حمودي ما زال يواصل تتبعه المبكر لدراسة القصة العراقية في شتى مراحلها وكتبه النقدية الثلاثة مؤثر مهم لدراسة هذه القصة التي اقترنت فيها أحكامه النقدية بطبيعته ككاتب قصة أيضاً . وعلى الرغم من حماسه للتجارب الجديدة المتمثلة في القصة الستينية فإننا نجد ما زال مشدوداً إلى الخمسينيين لأنه ظهر في أواخر عهدهم وتأثر بهم ناقداً وقاصاً أيضاً .

- ٩ -

يقترن اسم ياسين النصير بفاضل تامر ، لا سيما بعد أن أصدرنا كتابهما المشترك ، ولكن من الملاحظ على النصير أنه أكثر تزمناً وإن له معايير المسبقة التي تفرض نفسها عليه أثناء الكتابة . وهذا قد يوقعه في منهجية جافة لن تكون في صالح العطاء القصصي المنقود ، وإن مقارنة مقدمته في الكتاب المذكور مع مقدمة تامر تكشف لنا عن مرونة الثاني وتصلب الأول .

ولكن الملاحظ على النصير إصراره في أن يعطي ويواصل بعد توقف ومراوحة الكثيرين ولعله وجد في المسرح متنفساً أكبر فكاد أن يتفرغ له فيما كتبه أخيراً على الرغم من أن الحاجة ما زالت ماسة لعطاءه النقدي في مجال القصة .

- ١٠ -

يمثل شجاع مسلم العاني نموذجاً للمتذوق الأنيق للقصة العراقية منذ أن بدأت علاقته الأولى معها في رسالته الجامعية (المرأة في القصة العراقية) التي يسجل عليها أنها كانت ناقصة ، ولم تستكمل دراسة

تشكل تجربة الدكتور علي جواد الطاهر معلماً واضحاً في نقد القصة العراقية وكمندوق لها منذ بواكيرها ، ولعل المختارات التي قدم لها وأصدرها قبل سنوات تعد مرجعاً لدراسة القصة العراقية ، وما زال العديد من الاساتذة الجامعيين - وخاصة في تونس كما رأيت - يعتمدونها في تدريسهم . وإذا كان الدكتور قد صاحب الرواد في رحلتهم فإنه واصل الحماس نفسه مع الخمسينيين واستمر في ذلك مع الشباب الذين بدأ ظهورهم الصاحب في أعقاب ثورة تموز الأولى عام ١٩٥٨ . ولكننا نلاحظ على الدكتور الطاهر ردود أفعال في الكثير من كتاباته ، فهو إما يحب فيتحمس ويبرر حتى الخطأ ، وليعذرنى مثلاً أن ضربت مثلاً بحماسة لكاتب خمسيني تحدث عن تجربته مرة وثناء الطاهر على هذا الكاتب مع العلم أن جميع الحاضرين قد كشفوا من سذاجة حديث هذا الكاتب عن تجربته - وأنا هنا قد أعذر هذا الكاتب فليس من واجب الكاتب الحديث عن تجاربهم وانارته إلا في حالات خاصة وملحة وأن مهمتهم تنتهي بانتهاء كتابتهم للعمل القصصي .

كما أن الدكتور الطاهر قد راهن على أسماء وكتب كلمات ثناء لها ولم تعد هذه الاسماء حاضرة اليوم ، ولذا نراه يتراجع في الكثير من أحكامه المسبقة وخاصة في حواراته الذي أشرت إليه مع المجلة العربية (مجلة الاسبوع العربي - بيروت - العدد ١١٥٥) .

ولكننا مع هذا نجد أن أحكامه الذوقية ما زالت متوقفة عند جيل الخمسينات ويعتبرهم المثال والنموذج في كتابة القصة رغم أنه لم يظلم الجيل اللاحق أو يشكك في اجتهاده ، وهذا أمر تقع مسؤوليته على الطاهر نفسه ، فمن حقه ذلك ، كما أن من حق ناقد آخر أن يتحمس لجيل سابق أو لاحق .

بمعزل عن هذه الملاحظات فإن الدكتور الطاهر يحتضن بأبوية وحرص تجارب القصة العراقية مهما كان مصدرها ، وما زلنا في انتظار أن يستكمل مختاراته للقصة العراقية ويواصل دراساته المستفيضة عنها وإن وضعه الشخصي البعيد عن المؤثرات اليومية يؤهله لذلك .

- ٧ -

في العراق لا يذكر نقد القصة العراقية الا ويذكر كتاب الدكتور عبد الإله احمد الذي صدر في جزئين عن وزارة الثقافة والاعلام العراقية . وهذا الكتاب يعد مرجعاً مهماً وخاصة للطلبة والباحثين لما فيه من تعريف وتوثيق . ولكن الملاحظة التي تسجل عليه هو تفصيله لأكثر بحوثه على هذا الكاتب دون ذاك ، والمبرر الوحيد ربما يكون العلاقة الشخصية مما أبعد كتابه عن العلمية الدقيقة وحصره في زاوية ضيقة .

الكثير من النماذج المتقدمة والمضيئة في القصة العراقية . رغم ان الأكاديمية تفرض عليه أن يكون شمولياً وموثقاً ودارساً في الوقت نفسه .

ولكن دراساته التي نشرها بعد رسالته هذه تمثل قفزة في مساره النقدي ، وقد استطاع أن يدرس العديد من الأعمال العراقية والعربية بنفس نقدي جديد . رغم أنه قد وقع فيما وقع فيه الكثيرون حيث تحمس لبعض الأسماء تحمساً غير مبرر ، ونفخ فيها الكثير ولكن أحجامها ظلت مع هذا في حدودها . ولم تستطع أن تكون المعلم ولا المؤشر في مسار القصة العراقية . وأنا هنا لا أؤاخذ ولكنني أنبه ويبدو أن هذه المسألة ستظل تتحكم في عطاء النقاد مهما حاولوا أن يكونوا موضوعيين . وهو أمر يقتضي منهم أن يكونوا قساة على أنفسهم قبل أن يقسوا على أي عمل قصصي يتناولونه .

مسألة أخرى يقال عن شجاع مسلم العاني انه قد غاب عن الساحة ومنذ سنوات لم نعد نقرأ له جديداً .

- ١١ -

لعل مؤيد الطلال من بين أكثر الأسماء النقدية في العراق دأباً وأناة . وهو وإن لم يصدر كتاباً حتى الآن فإن كتاباته تؤشر لناقد واعٍ ومتذوق ، استطاع أن يلم ببعض تجارب الرواد - عبد الحق فاضل مثلاً - إضافة الى الكتاب الشبان الآخرين ، كما أنه رصد بعض الظواهر الفكرية والفنية في القصة العراقية ، ولكننا نلاحظ على هذا الناقد محاولاته في الكتابة عن بعض الروايات العالمية - عن إيتاماتوف أخيراً - واعتقد أن الروائي العراقي بحاجة أكبر لأن تتناول أعماله بمثل هذا الجهد الذي كتب به عن (الكلب الأبلق ..) لا إيتاماتوف . إن هذا الناقد مدعو لتكثيف جهود أكبر ومنهجه دراساته - كما فعل مع بعض الرواد - من اجل أن يكون ويظل ذلك الصوت الشاب في مسيرة نقد القصة في العراق .

- ١٢ -

في السنوات الأخيرة كبرت خارطة النقد القصصي في العراق وقد كتب الناقد محمد الجزائري الذي عرف بدراساته للشعر عدة دراسات هامة ومتميزة وطويلة . أعطاها الجهد الكبير . وكانت أواخر الستينات فترة تألقه في هذا المجال التي نشر خلالها في (الآداب) اللبنانية بعض الدراسات التي تدلل على حيادته وعلى تقدميته في فهم العطاء القصصي الجديد . ومنذ سنوات لم نقرأ للجزائري مثل هذه الأعمال التي تحتاج إلى وقت وإلى جهد ، ولعلنا قد نربح مثقفينا الجيدين في مواقع راسية في اجهزة الثقافة ولكننا نخسر فيهم الجانب الأهم والباقي وهو ابداعهم الكتابي ، ولعل الجزائري واحد من هؤلاء الذين أخذتهم هذه المشاغل رغم حاجة الساحة الأدبية إلى صوت واثق مثل صوته .

- ١٣ -

منذ سنوات عدة يرصد الدكتور عمر الطالب القصة العراقية ، وهو شغوف بها بشكل خاص دارساً وموثقاً ، وقد نشر في هذا المجال مقالات وكتباً تميزت بعلميتها الرصينة ، ولعل وجوده البعيد عن ساحة بغداد الثقافية الساخنة وابتعاده عن المؤثرات الشخصية اليومية هما اللذان ساعدها في أداء مهمته بطريقة انصفت للكثيرين ولم تثر غصبة احد . وقد أصدر أخيراً دراسة شاملة عن القصة العراقية أمل أن يكون لها موقعها في مسيرة النقد القصصي العراقي لما فيه بلورة وإيضاح واثارة التجارب الجيدة والأصيلة في القصة . قد أسجل على الدكتور الطالب مأخذاً باهتمامه ببعض الاسماء المنسية وغير المؤثرة . ولكن يبدو أن طبيعة الاستاذ والدارس الأكاديمي فيه هي التي املت عليه هذا الأمر .

- ١٤ -

يتفرد عبد الجبار عباس بطعم خاص في كتاباته النقدية ، وقد كانت كتاباته عن القصة العراقية ثمرة تعدتها الى القصة العربية أيضاً ، وقد أصدر كتباً في هذا المجال . ولكن يبدو عليه انه قد تعب في الآونة الأخيرة وأخذ يكتفي بكتابة التعاريف القصيرة عن هذه المجموعة أو تلك الرواية وعلى الرغم من وجود الرأي المتطلع والمتذوق والجاد في هذه التعاريف إلا انها تظل غير مشبعة . كما انه كثيراً ما يقع في المزاجية ويندفع في حماسه لبعض الأسماء التي يجيب ظنه فيها سريعاً . وفي مواضعه المنشورة الكثير من هذه المفارقات .

- ١٥ -

كان من الممكن ليوسف عمر ذياب أن يكون ناقدًا قصصياً متميزاً وكان من الممكن له أن يكون ناقدًا شعرياً متميزاً أيضاً ، فهو مؤهل لأداء المهمتين بحكم طبيعته كأستاذ لغة قديم ومتابع دقيق لما ينشر . وقد قبل منه الوضعين فهناك نقاد عرب كبار برزوا مثلاً في دراسة فنين أو أكثر كالدكتور احسان عباس وآخرين غيره ، ولكن يوسف عمر ذياب بدأ الكتابة عن أمور أخرى وكتاباته متقطعة لا تتواصل ، ومع هذا تميز دوماً بجرائته على قول أحكام كثيرة تردد آخرون غيره في الافصاح عنها .

- ١٦ -

من الممكن القول إن لرزاق ابراهيم حسن قدرة ملفتة لدراسة الرواية العراقية خاصة ، ودلل على هذا في عدد من دراساته المنشورة عن هذا الكاتب أو ذاك ، وكذلك اهتمامه بالقصة العمالية وبحثه عن نماذج منها جمعها في كتاب فيما بعد ، ما يقال عنه أنه هو الآخر قد تقاعس عن المواصلة وخاصة في الستين الأخيرتين ولم نعد نقرأ له

تلك الدراسات المتحمسة لبعض الكتب أو الكتاب .

- ١٧ -

عندما جاء سليم السامرائي من العمارة كانت تسبقه مجموعة من الكتابات التي نشرها في هذه المجلة أو تلك الصحيفة على الرغم من المآخذ الذي سجل عليه بحماسة لرواية عراقية شابة ومقارنتها بعمل روائي عالمي كبير . ليس هذا بالمهم ولكن المهم هو تركيز السامرائي على دراسة القصة . وقد واصل الكتابة وهو في بغداد بنفس تلك البراءة (العمارية) . ثم جاء اختياره لنماذج من القصة العراقية وكتابه مقدمة لها ، وكذلك دراسته للمرحوم يوسف متي كمؤشرات على مواصلته في هذا المجال ، ولكنه هو الآخر غاب في السنوات الأخيرة ولم أستطع حتى الآن أن أجد له عذراً وبامكاننا القول إن عمله في مجلة الأقاليم يؤهله للمتابعة والكتابة أكثر .

- ١٨ -

لقد استعرضت بعض الأسماء التي كتبت النقد وسجلت ملاحظاتي عليها وهي ملاحظات مبعثها الحرص على هذا الفن الوليد والعظيم - القصة ، والذي أصبح المتلقي بحاجة إلى الانارة الواعية التي تشكل الدليل له وهو يقرأ القصة - وخاصة الشابة - بعد أن اعتاد على نمط معين من الكتابة القصصية .

ولم يبقَ الأمر محصوراً عند تلك الاسماء بل رفدت الحركة النقدية بأسماء جديدة أخرى ، وهذه المرة من الوسط الجامعي . وأذكر منهم الدكتور محسن الموسوي الذي أظهر حماساً مبكراً لدراسة الرواية وأصدر كتاباً نقدياً عنها قبل سفره إلى كندا لاستكمال دراسته . وكان موضوع رسالته عن ألف ليلة وليلة يضعه في اللجة وبأصواء جديدة ومتجددة . وقد وجدنا ان حماسه بدأ يتصاعد إثر عودته ونشر مجموعة مقالات - عن الرواية العربية بشكل عام - ولكنه اختفى فجأة ليظهر بمقالات عن الأعلام ، وربما نزعه كأعلامي ولكن خسارتنا فيه كناقد قصصي واعٍ أكبر .

من الأسماء الجامعية الشابة اذكر صبري مسلم هادي الذي أصدر كتاباً عن اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة - وهو موضوع رسالته في الماجستير - وكذلك عبد الرضا علي الذي أصدر كتاباً عن قاص عراقي - وهو موضوع رسالته للدبلوم العالي - وباقر جواد الذي أصدر أيضاً كتاباً عن الرواية العراقية وقضية الريف . وكل هذه الكتب تستكمل جوانب في نقد القصة العراقية لم يتطرق اليها الباحثون من قبل ولعلها تكون بدايات لدراسات أكاديمية أخرى تتناول الفن القصصي العراقي الذي أصبح عمره الآن يربو على الستين عاماً .

- ١٩ -

واستكمالاً لرسم خارطة نقاد القصة في العراق لا بد ان ننوه

بجهود أخرى لحمزة مصطفى وسليمان البكري وعباس عبد جاسم وغيرهم حيث نشروا عدداً من الدراسات الواعدة في نقد القصة العراقية ، وأصدر البكري كتاباً عن قاص عراقي ، ونشير أيضاً الى الجهود التي قام بها بعض القصاصين في هذا المجال كموسى كريدي في مقدمة كتابه عن القصص القومية الاشتراكية في الأدب العربي ، وعبد الستار ناصر في دراسته المرهفة عن القصة العراقية والتي نشرتها (الموقف الأدبي) في عدة أعداد ، وكذلك برهان الخطيب الذي انجز هو الآخر دراسة جامعية في موسكو عن القصة العراقية لم يتسن لنا الإطلاع الا على فصل منها في (الأقاليم) ، وقد لمسنا في هذا الفصل روح المتذوق لا روح الأكاديمي فقط وهو أمر فرضته طبيعة الدارس ككاتب قصة أولاً . ونشير أيضاً الى أكثر من موضوع نشره انور الغساني وخاصة دراسته عن أمراض القصة العراقية رغم مؤاخذي على التزامت الايديولوجي فيها . وهو أمر قد يحيف شأن الكثير من الأعمال بحجة الايديولوجيا وهي ليست كل شيء ، كما نشر الربيعي - كفاص - كتاباً بعنوان (الشاطئ الجديد - قراءة في كتاب القصة العربية) ولعل مقدمته تبرر نشره وتعطي الضوء على ما جاء فيه .

- ٢٠ -

أعتقد بأن ذكر الاسماء قد جاء لضرورة أملتها طبيعة هذه المقالة في محاولة لتأثير الملامح والعطاءات ، وعلى الرغم من قلة الأسماء الناقدة قياساً الى عدد كتاب القصة في العراق فإن هؤلاء النقاد قد استطاعوا أن يؤرخوا وأن يستشفوا ويقدموا القصة العراقية إلى القارئ العربي والعراقي ، ولكن يبقى الجهد ناقصاً ما لم يتواصل وما لم يحس نقاد القصة أنفسهم أن النقد هو مهمتهم الأولى والبقية والتي ستظل شاهداً ومرجعاً ، وبعبارة أخرى فإن الكثير من الممارسات الأخرى تبقى قصيرة العمر ومرهونة بلحظاتها ومردوداتها ربما المادية في الغالب .

إن القصة العراقية وليد شرعي ، والزمن العربي والعراقي والإنساني معها لما لها من طاقة على الاحتضان والتعبير ، ولكن الكثيرين من كتابها قد يضلون الطريق ، وهنا يأتي دور الناقد ليمارس رقابته الصارمة وقول الكلمة في وقتها ومكانها من اجل تصحيح المسار لما فيه اغناء هذه القصة لتكون بحق وجهنا الإبداعي الجديد الذي نطل به على العالم .

- تونس -

(*) لم أتطرق في هذا الموضوع الى دراسات نقاد العرب والمستشرقين للقصة العراقية لأنها تشكل متطوفاً لموضوع آخر . ومنها ما كتبه الدكتور سهيل ادريس خاصة وأحمد محمد عطية والدكتور أفنان القاسم وغيرهم . وأغنى أن لا اكون قد نسيت أحداً من نقاد القصة في العراق وإن حدث ذلك فهو أمر غير متعمد .

إنكسارات

ممدوح السكاف

١ - ترجيع

أيّ ظل يطاردني في حديقة الليل عبر انكسار
السنابل، عبر انطفاء الخلايا، يراودني عن دمي
وينصب مشنقي فوق رابية من جاجم العقم
ويرمي على جثتي زهرة من رماد، ويمضي
لغايته مورقاً في حواشي الدروب
ومستبشراً بالصباح الجنيني، يوقظني
من صعقة الموت، ينسلّ من بين جنبي،
ويلقي بروحي على مقلة الأرض حياً،
أقسام شمس النهار فطوري، وجرة مائي
وسيجارتي الألف، فنجان شاي، وداع
الصغار، تحية صحي، والذهول المطير:
إنّ أُمي العجوز على مقعد آلامها تستجير

٢ - تغزية رقم (١)

في دمي شعلة لا تغيب
لهيها امرأة
في صقيع الشتاء الرهيب
أطفئ المدفأة،
مدفأتي امرأة

٣ - حيرة...

(إلى دريد يحي الخواجة)
ألبسُ هذا القميص، إذا احمرّ جرحي يداويه:
لونُ القميص رماد... وجرحي حريق؟..
ألبسُ هذا القميص، إذا اسودّ ليلي استنار به:
فلونُ القميص بياض يضيء ظلام الطريق!
ألبسُ هذا القميص، إذا لجّ نبضي يواسيه:
لونُ القميص ساء... وقلبي غريق؟..
ألبسُ هذا القميص المخطّط بالأصفر،
انداح فيه البنفسج...
أرتاح فيه..
هداه إليّ صديق

٤ - تغزية رقم (٢)

رفضت (دامونا) أو (مادونا)، لا أدري، أن تستسلم
لشراعي، هتفت: - ممنوع هذا الهلك الجنسي،
توضاً بالصبر، وصلّ الصلوات الخمس، تصعد
من رجسك يا مأفون، وكُنْ مثل القديسين،
نسيت العفة في يوسف، والتفاح المتبضع
بدماء المهوسات جمالاً بني الله.....
تجمل بالترياق...

- كفالك.... وبللت يدي في موجة نهر
أحلم بالنار وبالأشجار، ومثّ على قارعة
النهد، وقشّرت التفاح، وكنت الأكل
والمأكول معاً، ما أشهى أن أسترسل،
في هذا الحلم الوضء...!

٥ - مخاصمة

(إلى فرحان بلبل)
خاصمتُ أحبّ زنابق عمري، زنبقة من مشتل
هذي الأرض، تغاوت باللفة الكثرى، واللون
القائي والخطرة، والإيحاء.
وتغاوت بالدمعة تنهمل على خديها حين عذابي
لا يتخثر، أوجاعي تقصم ظهري،
فقري أنضرحه بأساء
عشرين من الأعوام تصادقنا: رمل «الصحراء بنا
يخصو صب» إذ تتناجي أو نتحاور أو حتى
تختلف على سقَط الأشياء
واليوم أراني خاصمت أحبّ زنابق عمري
حين على أرض ثانية راحت تتطاول، تتعالى
تزهو بأريج تفتحها، تنسى تاريخ محبتنا
في زخم الأضواء
وأنا اليوم حزين حتى الإغاء

٦ - تغزية رقم (٣)

جاءت (ليلي) تكتسح سواد الصمت بأوردتي

تزهري في بستان دمائي، تهطل سحبا في صدري،
فرحاً أسطوري البوح: أنا المتآكل من بعضي،
المفجوع بذاتي، المخطوف الوجه، السروق
العافية، المرمي على أقصى فلك، والمتفوق
ثم دودة نفسي، زحزحت المزلاج الصدى
على جدران القلب، انشرفت بوابة عمري:
درجت (ليلي) تخطو فوق رمالي النائمة، استيقظت
لأمتشق الخصب سيوفاً من حب ورداذ ندى
أمتلىء كخابية قفراء

٧ - حياة...!

شارع حاسر الرأس / باب المدينة / جبالة
للحصى / وبلدوزر / عامل مشرب في عمارة
الموت يطرشها بالنبيذ / وضمت وشمس /
وبائعة للحليب / رفوف العصافير والصبية
الأشقياء / ورشاشة للبعوض / عجوز
يبول بعرض الطريق / أذان الظهيرة /
كانت تطل على العابرين / وكنا جميعاً نحاورها
علها تستلين / نحاور أعمدة المستحيل /

على ديبب الخطي الطويل /.

٨ - تعزية رقم (٤)

لأن شهرزاد
توسدت وسادة العبوس، زنت بالنزق
البري خصرها المكتوم بالحداد
لأن شهرزاد
غارقة في بلقع النسيان، أقلمت عن افتقاد
عاشق تحب عبر سلك البوح أو رسائل العناد
باع شهریار نفسه في أرخص المزاد

٩ - تعاهد

(إلى فائق المحمد)
من زهرة النار الدماء سكية فوق الطريق
وفوق أدراج الجريدة
من زهرة الصبار شوكة علقاً ينسل تحت اللحم
يحترق الصباح إلى الخلايا والكريات البريئة
في مياهاك، سوف تكتبني القصيدة
وأنا بدونك ليل عاشقة وحيدة
لكننا سأظل أذكر نبك الإنسان منتثراً
على درج الجريدة

وأظل أكتب في القصيدة

١٠ - تعزية رقم (٥)

جسدك جسد إله
فتعالني تمنح أنفسنا شيئاً من راحة
في هذا الجسد الواحة

١١ - تساؤل

(إلى مصطفى خضر)
ممتلئاً بالحسّ الطيقي وأوجاع الفقراء
أصافحه، تندى كفاي بأزهار الشعر
وأوراق اللغة الساجية / الغاضبة
وبالحزن الأفيون.
يسألني: - ما زلت تمارس طقس الكلمة.
هذا الطقس المجنون؟...

١٢ - تعزية رقم (٦)

ها أنت تنخدعين بي كسواك، ليتك تدركين
أنا في حياقي ما عرفت الحب إلا لفظة شعرية
بل كذبة كبرى أتمقها على درج السنين

١٣ - التحدي

يدخل مقمرة الأزياء، وربطات العنق «البايون»،
الأطقمة السوداء، العطر الباريسي، الأثداء
العارية، الأكتاف الملساء، الضحكات البلورية
والسفر المجهول،
بنطال متسخ، وقميص أثري، ذقن نبتت
كالشوك على وجه غصنه السهر البائس

والأمل البراق

يلعب بالغيب الخائف، يتهاوى رسغاه
على الأحمر آناً، والأسود آناً،
تتطاير عيناه على الأرقام إذا انسمرت
يخرج منكسر الأحداق

١٤ - تعزية رقم (٧)

المسافات تختصر
بالعين أو خيال الومض
وأنت تسطمين في بحيرة القمر
وتمنعين عن خراج عيني الغمض

١ - لكراسي

فارغات حول البحيرة: واحدٌ بأُس دَائِخٍ من الجوع/
واحد متخم الكرش/ واحد ذاهل في الفراغ البليد يعاقر
إبتناهُ/ واحد عاشق تَوْضاً بالحزن، ساخت مفاصله/
وأنا: واقفٌ لا مكان لي في الزحام

١٦ - تعزية رقم (٨)

سأعترف الآن أنّ ارتجاج الدماغ عراني،
وجوّف رأسي، غداة رأيتك عارية كالفضاء

١٧ - حالة

(إلى غسان طعمة)

يقرعُ الباب قرعتين، ويلهو بالغبار المكّس
فوق رصيف المحطات في صدره، ويرنو إلى سروة
تعرّش في صدره ويقرع ثالثة لكنها لا تجيب
نائمة في ليلك الليل تحلم أحلامها المستفيضة
الركض.. لاتي تقطف أورادها: وهو ما زال
في الوقفة المدمّة، ينتظر اللحظة العنديلب
عندما ملّ وعرّى ثوابي التمني، تولّى إلى حانة،
نصف كأسٍ من الحراب تحسّى، ونصفاً من الخمر،
يلوي على جرحه النورسي،
يجرّج خطواته النازفة
إنه حالة تالفه

١٨ - تعزية رقم (٩)

وخرافة... ألا تحبُ خرافةً
ادرج على حجر الطريق إلى محجّتها
لتزهر تحت ناعلتيك أسرابُ الحداثي
والجراح

١٩ - شهادة...

(إلى عبد الكريم الناعم)
أشهدُ أنك تقضم صخر الأعصاب،
كمسحوق زجاج تهرسه مطحنة القلب
وبجرعه الحلق، وأشهد.. أشهدُ
أنك تتلوى في قيدك،
تتمزق في جلدك
حين ترى جرح (عنود)
يلام فوق صديد القيح

٢٠ - تعزية رقم (١٠)

أشهى ما أقرؤه الآن وانتِ أمامي، حورية
بحر، تتلأأ بالعري وتزدان بألوان المرجان
فاتحة الغصّة ونشيد الأحزان

٢١ - انحناء

أنحني للرياح سوداء صاهلة، ولعقم المطر
لكفي! إذا خششت ورقة العشب يابسة
وللمنحدر
وأنحني للشجر
لقلي إذا ارتعش النبض فيه تكهرب
بالشرر المنتظر
أنحني للسماء، زرقاء، حراء، بائدة اللون
غافية صاحبة
وللبادية
لبحر الفقاقيع، ها إنني أنحني وللساقية
أنا... من أنا...؟
الانحناء الكبير المقوس في لجة الهاوية
متى أنتصب؟

٢٢ - تعزية رقم ١١

لامكان للشعر في دمي الآن
ليس لغير الدموع مكان

حائط البنادق

عبد الخالق الركابي

(١)

السيارات التي كانت تسبقنا بنظرات فضولية مشوبة بخيبة سرعان ما كانت تتحول إلى انتصار ساحق عندما يعود يسبقها بدوره . وفي لحظات مجده تلك كان يمسك بي مثلبساً باستراق النظر اليه ، فأسارع بالالتفات يميناً محدقاً بأعمدة البرق وهي تتتالي مبتعدة الى الوراء وأسلاكها النحاسية تتوهج تحت الشمس التي توسطت السماء . وفي المرأة الجانبية كانت تطلعنني ملامحي المحايدة وربطة عنقي السوداء التي كانت تفصح أصلي الفلاحي ، حيث أنني لم أتقن عقدها في يوم ما بشكل جيد .

خفف السائق من سرعة السيارة وهي تمر بشاحنات ضخمة محملة بالدبابات . وعندما اجتزناها ضاعف السرعة من جديد مطبطيناً هذه المرة على المقود بايقاع عسكري لا شك أنه كان ينتظر مني تهنيئة لاتقانه اياه ، فقد كان يحاول في مرآته اقتناص نظرتي الشاردة . ومن الخلف تشابكت أحاديث المسافرين عن الحرب والجبهة وأخبار الأبناء الجنود . وتشعبت الأحاديث لتتطرق لحروب أخرى . وسرعان ما استقطب اهتمام الجميع رجل كهل بقي صوته المشروخ الذي تتخلله نحنحاته وهو يسلك حلقة يتتابع محدثاً إياهم عن حياته العسكرية المديدة التي بدأها جندياً متطوعاً في فوج (موسى الكاظم) وختمها في حرب فلسطين عندما أصيب على مشارف تل أبيب التي كانت قد أصبحت على مرمى قذائف المدفعية العراقية . وعبثاً بحثت في المرأة الجانبية عن وجهه ، إذ أنني لم أر سوى وجوه بملامح غامضة كانت تستدق كلما غاصت في عمق المرأة . لكن صوته الصادر من حنجرة لا شك أن التبوغ القوية قد اتلفتها بقي يحاصر سمعي ، فتذكرت الصوت الآخر ، صوت أبي المتسلط وهو يدعوني الى حجرته التي كان يحظر على غيره اجتياز عتبتها بغيا به - ذلك الغياب الدائم الذي لم يكن ينقطع الا على فترات متباعدة في الأعياد والاجازات عندما كان يحضر إلى القرية ببدلته العسكرية التي تعلو كمها الأيمن ثلاثة خيوط سود ، والتي كانت مصدر مباهاة أمي ، فيخيم على البيت صمت متوتر تتبادل خلاله الحديث همساً وأعيننا تتطلع برهبة نحو باب الحجرة المغلق - ويخطى برمة كنت أدلف إلى تلك الحجرة المضاءة بفانوس لا يغادر موضعه على منضدة خشبية واطئة على يسار الداخل . ولساعات طوال كنت أمكث معه وسط بنادقه العديدة التي حصل عليها بطرق شتى : فالبندقية التي (يعاشرها) - حسب قوله - لفترة لا يستطيع التخلي عنها بسهولة ، ولا بد له من الحصول

لست حزيناً ، إنما يملأني شعور قديم بالإثم كنت أحسبه قد ذاب وتلاشى منذ اليوم الذي أوليت القرية ظهري قبل سنوات وقررت هجرها إلى الابد ، لكن لشد ما كنت مخطئاً ، فما أنذا اكتشف أن الماضي لن يموت بتلك البساطة التي تصورتها ، وأن الأوجاع القديمة تظل تنبض في موضع ما من الجسد - في الرأس أو في القلب ؟ لا فرق - في انتظار الاصبع الذي يزيل الركام .

منذ استلامي للبرقية وإلقاء نظرة متوجسة على كلماتها المقتضبة التي تحمل صبغة ورق الكربون وفي أسفلها اسم عمي (المحب) - كما يلذ له أن يطلق على نفسه - وأنا أشعر بأن ذلك الرجل الصامت نفخ عن ركام الماضي الغبار ، وعاد يحدجني بأحدى نظراته المخيفة التي كانت أكثر وقعاً ألف مرة من صفعات أمي التي كنا - أنا وإخوتي الصغار - نتقبلها وأجسادنا الصغيرة تختض بضحك مكتوم . كان يكفي أبي أن يحدجني بواحدة من نظراته تلك لكي انكمش على نفسي طوال ذلك النهار أعاف الطعام والشرب في انتظار صباح الغد وسماع صوته وهو يدعوني الى حجرته فأعلم أنه قد صفح عني ... وبقيت تلك النظرة تطاردني وأنا أنتقل بين غرف الدائرة لغرض الحصول على الاجازة دون أن تردعها الأبواب الزجاجية التي كانت تصطف خلفي ، ولا ضجيج الشوارع وأنا أشق طريقي نحو الفندق لاسارع باعداد حقيبتي ، ولا صخب المسافرين وهم يتدافعون لاحتلال مقاعدهم في السيارة المثقلة بروائح خانقة تكاد تكتم الانفاس .

استسلمت لارتجاج السيارة الرتيب شاعراً عن طريق كوعي المرتكز على حافة البنافذة باحتكاك العجلات على الطريق الاسفلتي المندفع باتجاهي . وكان جاري القابع على يساري يغالب تناؤباته المتعاقبة بالعبث بحبات مسبحته الضخمة بحمية . وفي الجانب الآخر منه لم أكن الملح من السائق سوى ذراعيه المشعرتين وهما تمسكان بالمقود بأنبهة مبالغ بها لتطبطينا عليه في لحظة انتشاء مفاجيء منسجماً مع ايقاع الأغنية التي يصدح بها المذياع ، دون أن يأبه للسيارات القادمة من الجانب المعاكس وهي تنمو بسرعة خارقة قبل أن تنخطف بدوي صاحب . وفي المرأة التي تعلو رأسه ، والتي تؤطر عينيه المعتكرتين وجبينه الضيق المستسلم لسطوة كتلة شعر خشن خالطه البياض والدهان ، كنت ألمح وهو يتابع

عليها أو على صنف مماثل لها . كنت أظل قابلاً في مواجهته على الحصيرة وعيناي تتابعان أصابعه الغليظة الملطخة بدهن (الجمام) وهو منهمك بتفسيخ وتزييت وإعادة تركيب تلك البنادق ، بينما ذهني منصرف لصبية القرية الذين لا تكف مقاليعهم عن اقتناص العصافير .

- (تأكد بأن هذه البنادق هي الارث الوحيد الذي سأخلفه لك بعد موتي . ودونها لا تساوي حياتك فلساً أحمر !) .

ذلك ما كان يردده أبي على سمعي وهو يلقنني مفرداته العسكرية البحتة المتعلقة بالبنادق وملحقاتها من (قوانات) الرصاص الجلدية وأصناف الطلقات (الكرخانة) و (الشدادة) التي كان يحرص على تعليمي كيفية تعيبتها : فيريني (البوشة) التي تتوسط (الكبسونة) ومن كيس (الشمعة) - الذي كان لا ينسى بأن ينوه بضرورة وضعه في مكان جاف وبعيد عن النار - كان يملأها بالكمية اللازمة من البارود ومن ثم يردفها بالرصاص . ومثلما كان المعلم يصدر رأسي في مدرسة المدينة بأسماء حروف الهجاء كان أبي يلقنني أبجديته الخاصة التي تبدأ بأجزاء البندقية من (لولة) و (كنداغ) و (عين) و (فرشاة) و (طرنية) و (ديج) و (عقرب) وتنتهي بأسماء بنادقه البدائية - مصدر عذاب العائلة فيما بعد ومثار سخرية الأصدقاء - من (أم وريدة) و (أم جنين) و (أم قوطي) و (بشتاوة) تلك البندقية القصيرة بأصنافها الثلاثة (الفرد) ذات الانبوبة الواحدة و (المطبجة) ذات الانبوبتين المتجاورتين و (المركوبة) ذات الانبوبتين اللتين تعلو أحدهما الأخرى ، و (الملموسة) و (الدلعة) و (الشريفة) و (المسلوبة) و (الماطلية) و (الطكاكة) و (البرنو) و (الكسرية) . كان يعبئ ذهني بتلك الاسماء ذات الإيقاع الخشن والمسكونة جميعها بالموت دون أن يكتشف أن ضجري منها - بل ومنه أيضاً - ينمو باطراد . وازدادت القضية تعقيداً عندما أحيل على التقاعد ، فقد حول البيت إلى ثكنة حقيقية لا ينقصها سوى مدفع ، وحول وجبات الطعام إلى ساحة عروضات لم تكن نستغرب لو أعجبه أن يدعونا إليها على صوت بوق . ولا أزال أتذكر ذلك اليوم الذي خطرت في ذهنه فكرة البحث عن صورة يتيمة كانت له وهو فيها برتبة عريف . وأضناني البحث طوال نهار كامل كان على خلاله ملاحظته في تنقله المحموم عبر حجرات المنزل نابشاً في صور وأكياس وزناويل أمي العامرة بكل ما يخطر في البال بدءاً بفئران تتقاذف في البداية هاربة ، ومروراً بزجاجات فارغة وأخرى تحتوي على مواد غامضة لا يعلم سرها إلا الله . بالإضافة لأكياس حناء وثمار مجففة ولحاء جوز وحلي فضية وجلود ثعابين ، انتهاء بحبوب (اسبيرين) كانت تأتي بها أمي على دفعات من مستشفى المدينة كدواء وحيد لكل ما وجدت على سطح الأرض من أمراض .

وبعد بحث طويل لم نفع سوى على صورة شمسية ظهر فيها أبي بالكوفية والعقال وقد أسند كفيه على ركبتيه وعيناه الصغيرتان المتلامعتان حول منبت أنفه الكبير مثبتتان في عيني الناظر مباشرة بشيء من التحدي والعناد كأنه يتوعد المصور المجهول أو من لا تعجبه الصورة بالويل والثبور . وكاد اليأس يتطرق إلى قلبي بعدما لم تبق أمامنا سوى صرة واحدة . وكنا قد تحولنا إلى كائنين

خرافيين يغطينا الغبار ونسج العنكبوت وتفوح من ثيابنا رائحة زبل الفئران . وكان أبي قد أوشك على أن يجذف ساخطاً عندما تهلت أساريه وهو يستل الصورة المنشودة التي بدا فيها بهيئة جانبية ، عيناه شريستان لحد اللعنة وقد صالبا ذراعه اليمنى التي تعلو كمها ثلاثة خيوط سود باتجاه العدسة مباشرة حتى بدت أضخم من حجمها الحقيقي ، مثلما تظهر أذرع بعض الممثلين في أفلام الكابوي . بدا من الواضح أن كل همه كان منصرفاً لتلك الخيوط العتيدة التي لو لم يظهرها المصور لكان أبي قد كافأه بعين مزدانة بهالة بنفسجية لم تكن تبججه بالتأكيد .

وانتهت متاعب أبي لتبدأ هذه المرأة متاعبي أنا ، إذ كان عليّ التوجه إلى المدينة لأجل تكبير الصورة . ولحظة أردفني على ظهر الدابة القميئة لم ينس أن يكرّر على سمعي للمرة الألف بأن لا ادع المصور يستغلني فيبتر الصورة عند الخيوط . ويوم استلم الصورة اعتصم بحجرتي مطبقاً الباب وراءه . واجتمع شمل العائلة بأكملها بدءاً بأبي وانتهاءً بأختي الصغيرة . ولوقت طويل بقينا نتطلع بعيون ساكتة نحو الباب الذي تردد من خلفه صرير منشار يعمل في الخشب ، أعقبه أزيز حجر ماس يقطع الزجاج ، ومن ثم ضربات مطرقة وصوت تهشم شيء ما غادر بعدها أبي الحجرة بسبابة مفردة يسيل منها الدم . وعندما شهقت أُمي مستفظة نهرها بقسوة طالباً منها إعداد (عطابة) سارع بوضعها على اصبعه والنار لا تزال مشتعلة فيها . ومن جوف الحجرة أطلت صورة العريف أبي المعلقة في مواجهة الباب تماماً وزجاجتها تفيض بوهج النهار .

(٢)

أوقف السائق السيارة تاركاً محركها يهدر بصوت مكتوم . وعلى المقود شبك ذراعيه مسنداً عليهما ذقنه وهو يتأمل ارتال شاحنات عسكرية شددت إليها مدافع ومطابخ ميدان قطعت السير وثمة جنود بخوذ ورشاشات يحومون حولها . ومن ورائنا ارتفع نفير السيارات التي تزامنت لمسافة طويلة ، فأطل سائقنا برأسه من النافذة ملتفتاً إلى الخلف . وارتفع صراخه وهو يبادل السواق الشتائم وأصابع يده اليمنى المستقرة على المقود تتراقص بعصبية مستجيبة للسخط المتفجر في الرأس الثائر في الخارج . وعاد السائق بوجه متورد إلى الداخل وهو لا يزال يتابع شتائمه المبتكرة . وبعدما قذف ببصقة مرقت من النافذة على شكل قوس عاد يطل برأسه إلى الخارج متطلعاً هذه المرة إلى أمام . وشجبت قبضته التي شد بها على المقود وهو ينادي :

- أبا خليل ... أبا خليل ...

واقترب جندي من مقدمة السيارة ووجهه الفتى الذي كان يحاول أن يضفي عليه صرامة مبكرة غاطس في خودة فولاذية . ومن وراء الزجاج بقيت شفتاه تنفرجان وتنطبقان للحظات وهو يكلم السائق بشيء ما مشفوع بايماءات من رشاشته القصيرة نحو جانب الطريق . وبعدما ألقي السائق بنظرة خاطفة إلى الوراء حرك سيارته ببطء وانحرف بها لتتحدّر يمينا . واقترحت سحب الغبار جوف السيارة التي شرعت تسير على الأرض المتربة . وعلى اليسار ، فوق الطريق الاسفلتي المرتفع ، اجتزنا شاحنات (ايفا)

العسكرية الواقفة والجنود يحاولون زحزحة اثنتين منها نحو جانب الطريق لا شك أنهما كانتا سبب المشكلة .

عادت السيارة تعطي الطريق الاسفلتي لتنتقل إلى الامام برشاقة . وعلى يساري عاد المسافر لإغفائه تاركاً مسبحته تنزل ساقطة ، ورأسه المكون على المسند الخلفي ما يكاد يميل ليستقر على كتفي حتى ينتفض مدعوراً ويغمغم معتذراً قبل أن يواصل اغفائه القلقة التي بلدت حواسي وكادت تجعلني انام بدوري ، لولا أنني انتبهت للسائق يرمقني في مرآته اللعينة . على اليمين امتدت مخاضة مياه راكدة واكبت الطريق كان سطحها المغطى في بعض المواضع بنباتات مائية رخوة تتوهج تحت أشعة الشمس التي مالت غرباً .

اخرجت البرقية من جيبي . وبعد مناورة نجحت فيها بأبعادها عن عيني السائق اللتين كانتا تترصداني في المرآة قرأتها للمرة الثانية : في ذلك اليوم كنت في زيارة للقرية في احد الاعياد . ومن أصدقائي سمعت بحكاية ذلك الجندي الذي عاد من جبهة الأردن بعد أشهر من هزيمة حزيران جالبا معه غلاف قذيفة مدفع أو شيئاً من هذا القبيل . وتناهى خبر ذلك الغلاف الفارغ لسمع أبي فلم يترك الجندي المسكين يهنأ بجازته القصيرة إلا بعدما حصل عليه . ووسط قهقهات أصدقائي وهم يخبرونني بتلك الحكاية علّق أحدهم بخبث :
(يبدو أن أباك مل جميع البنادق فاستعاض عنها بالأغلفة الفارغة !) .

لم أعد أحتمل المزيد . وفي طريقي نحو البيت فكرت بسر اعجاب أبي بذلك الغلاف ، فالذي أعرفه أنه كان قد ترك منذ سنوات طفولتي البعيدة تعبئة الطلقات (الشدادة) بعدما شاعت الطلقات (الكرخانة) . كما وكنت أعلم جيداً أنه لم يعد يحتفظ في حجرته بالبارود فأكياس (الشمعة) أضاعها كز السنين . فما سر هذه النزوة الجديدة ؟ وهكذا وجدت في نفسي الجرأة الكافية لأصارحه بحقيقة مشاعري .

لوقت طويل لم ينطق أبي ، انما بقي يحدجني بنظرته القديمة . غير أن الأمور كانت قد اختلفت وكنت قد أوشكت على أن أنسلخ من جلدي الفلاحي ، وهناك وظيفة بانتظاري حالما أنهى دراستي بعد أشهر ، فبقيت أبادله النظر بثبات وأنا أهادن احقادتي القديمة التي كانت تنمو في أعماقي كلما وجدت نفسي أسير في حجرته العابقة برائحة البارود والدخان . لم يثر أبي بل خرج عن صمته الدائم ليكلّمني بغم بدا كأنه لم ينطق منذ دهر :
(لن اغفر لك ذلك !) .

فأجبتة وأنا أحاول أن أهدئ من ثائرتي :
(ذلك لأجل صالحك يا أبي ... ألا يهمك كلام الآخرين ؟)
(تعني أنني قد خرفت يا بني ؟) .
فتهدج صوتي وقد أوشكت على البكاء شاعراً باستحالة التفاهم معه :

(إنس حياتك العسكرية الماضية يا ابتاه ... وكف عن تزيت وتنظيف تلك البنادق التي تثير سخرية الجيران !) .

لوقت طويل خلته دهرأ بقي يحدق بي بعينه الكهلتين اللتين كانتا قد غارتا في محجريهما واعتلتها ضبابة الشيخوخة . وبعدما

مسح أصابعه العظمية الطويلة بخزقة منظفاً إيّاها من الزيت الذي كان يشحّم به بنادقه أولاني ظهره المحدوب بعض الشيء ورقبته المعروقة الشبيهة بساق عباد الشمس . واتجه نحو حجرته . وعندما أصبح ازاء الباب تمتم مردداً الكلام نفسه الذي صدع به رأسي في طفولتي :

(تأكد بأن هذه البنادق هي الإرث الوحيد الذي سأخلفه لك بعد موتي ودونها لا تساوي حياتك فلساً أحمر !) .

وقبل أن يطبق الباب وراءه أضاف :
(انه إرثي الوحيد الذي لو فرطت به بعدي لحملتك خطيئتي وأنا ميت !) .

ذلك كان آخر ما قاله أبي . وذلك كان آخر لقاء لي - . لم أعد أتحمّل تسلطه الدائم وسخرياته أصدقائي وهم ينسبون من العريف الكهل الذي يفترش عتبة بيته من حين لآخر وينهمك بتنظيف وتزييت بنادقه العصلية . كان قد أن لي أن أثار لطفه لتي المحبطة ولمسراتي الصغيرة التي ألغتها عتمة تلك الحجرة ، فقررت ترك القرية إلى الأبد .

(٣)

عندما استيقظت من اغفائي ، كانت السيارة تقف ازاء نقطة التفتيش القائمة عند مدخل المدينة التي تقع قريتي على مشارفها الشرقية . وكان الليل قد خيم . ولحظة أو قد جاري سيارته ارتسمت على الزجاج هياكلنا الداكنة التي سرعان ما توهجت بالعتمة الشفيفة بعض الشيء . وبقيت جمرة سيارته تتألق من حين لآخر .

- عذراً يا جماعة .. هوياتكم رجاء .. فكما تعلمون ، إنها الحرب .

قالها شرطي وهو يدخل رأسه الملفوف بكوفية حمراء مرقطة عبر نافذة السيارة ، وثمة بطارية في يده تنبض بضوء خاطف .

حقاً إنها الحرب ، فلأول مرة أرى المدينة غارقة في الظلام ، تابعت السيارة سيرها ، وعلى جانبي الشارع الوحيد ترأصفت شاحنات محملة بالدبابات وثمة نار موقدة تزامح حولها الجنود . وبرز البناء الملحق بمحطة البنزين وقد أصابته الطائرات المعادية فتهدمت واجهته . وسقط ضوء المصباحين المظلمين على الركام المتشابك في الداخل ، فظهر باب ارتكز على قائمته بشكل مائل . وعلى الرصيف كانت ثمة سدرية غدت مجرّد هيكل متفحم ، ومن قاع الوادي الكبير الذي يعلوه الجسر الاسمنتي الهزيل تصاعد خرير سيل مبكر . وفي الجانب الآخر حيث تتابع البيوت الطينية ما كدت أهبط من السيارة حتى أنسلخ شخص من عتمة المقهى الصغير وتقدم متفحصاً المسافرين عن كتب . كان عمي وقد اعتمر كوفية سوداء . وعندما لمحني هاجمني صامداً بالاكثاف والركب من اعترض سبيله . وكتم علي انفاسي . بعناقه الحميم مبللاً وجنتي بقبلاته الرنانة . ونهته ببيكاء مصطنع سرعان ما قطعه بتمخّط رهيب وانطلق يثرثر بجملة أشياء لم أفقه منها سوى تأكيده على مفتاح يخصني لا شك أنه أثار فضوله ، فأنا أعلم جيداً أنه لو كانت هناك مباراة للفضولين لأصبح عمي (المحب) كبيرهم دون منازع .

ركبنا الدابتين اللتين كانتا مشدودتين الى عمود الكهرباء المطفأ . وأصر عمي على أن يحمل حقيبتني معه . وعندما طلبت منه أن يقص لي ما حدث بالتفصيل لجأ لطريقته العوجاء في الكلام فاعتذر للمرة أردفها بثانية وثالثة حتى كاد يفقدني صوابي . واعتذر للمرة الرابعة لتأخره بارسال البرقية بسبب انشغاله باقامة مجلس الفاتحة الذي انتهى عصر اليوم . وعاد لبكائه المصطنع وهو يقول :

- ... فقد كان أخي .. وأنا حزين بطبعي .. وكان لا بد لي من أن أقوم نحوه بالواجب ... وأردف بلهجة مساومة :

- ... أتدري ؟ خمسون ديناراً صرفتها على القهوة والشاي والسكاكر ونحر خروف .. والبرقية نفسها كلفتني ديناراً أزدق ... ومنذ ارسالي لها وأنا انتظر في ذلك المقهى أغمض عيناً وأفتح أخرى والسيارات تتألى ولا أثر لك و ..

وعاد لذلك المفتاح اللعين . واخترقنا أزقة المدينة الضيقة وشرعنا نشق سبيلنا وسط الطرق الممتدة عبر غابات النخيل . لا شيء يعكر هدوء الليل العامر بصريير الجنادب سوى صياح عمي المتواصل ونقر حوافر الدابتين على الأرض المتربة . ولحظة مررنا بمقبرة (عبد الله الصالح) الممتدة على يميننا في الجانب الآخر للنهر شكمت دابته ووقف بها ازاء القنطرة ليشير لموضع ما قرب المغسل ويقول :

- دفنناه هناك .

وشرع يتمتم بالفاتحة . ولم أجد في نفسي القدرة على مجاراته ، فقد خيل لي أنه لم يمض ، وانني سأراه في حجرته وسط بنادقه . وما كدنا نلكن دابتينا ونواصل السير حتى حاذاني عمي ليخاطبني كمن تذكر امرأ ما كان قد غاب عن ذهنه :

- لم يمض إلا بعد بضع ساعات من إصابته ، قضاه على سرير المستشفى دون أن يكف عن التوجع طالباً مني أن أردفه على ظهر الدابة وأعود به الى القرية ليموت في حجرته .

يبدو ان الله الهمه فتذكر السؤال الذي طرحته عليه في المدينة قبل أكثر من نصف ساعة . ولكن كيف أصيب ؟ ولماذا ؟ وكيف مات ؟ فتلكت هي الأسئلة المستحيلة التي لن يجيبني عمي عليها حتى لو هشمت رأسي على أقرب جذع نخلة .

في البيت شعرت لأول مرة بأنني حقاً غدت كبير العائلة . فقد احاطني الجميع بالرعاية والاهتمام ، ما أكاد أطلب شيئاً حتى تمتد الأذرع لتناولني إياه . ورغم ذلك بقيت أحرج باب الحجرة المغلق بنظرة متوجسة كأنني أتوقع أن أسمع صوته وهو يدعوني اليه ، أو ينفتح الباب بغتة ليرميني بواحدة من نظراته المخيفة تلك . كان البيت رغم غيابه الأبدي يبرز تحت وطأة تسلطه ، فأينما مددت بصري واجهني شيء ما من صنع يديه ، بدءاً بباب البيت الخارجي وانتهاء بالموقد الذي توسط الثوري جمره . وحتى هسيس الرياح وهي تمر بالنخلات القائمة في الفسحة المحيطة بالبيت ، ذكرني بأنه هو الذي زرع تلك النخلات التي اعتاد أن يحثني على الاعتناء بها مردداً على سمعي حديث الرسول : (ارحموا عماكنم النخل) .

وأخيراً أشبعت أمي فضولي عن كيفية موت أبي فأخبرتني وسط نشيجها وتمخّطها المتتابع ومسح أنفها بطرف القوطة بأنه أصيب

بشظية من إحدى القنابل التي ألقتها الطائرات على البناء الملحق بمحطة البنزين وكان قد اعتاد في الفترة الأخيرة ركوب دابته والذهاب إلى المدينة وعبور الجسر نحو الجانب الآخر منها حيث الدبابات والشاحنات العسكرية التي تسحب المدافع تمر من هناك في طريقها إلى الجبهة . ولم تكد أمي تصمت حتى عقّب عمي الذي كان يتابعها بفم مغفور :

- وقد ترك لك مفتاح الحجرة ... وكان في لحظات احتضاره يهذي عن الدولاب وعن شيء ما يخصك في طابقه العلوي ... أما ما هو ؟ فالعلم عند الله ... اسمع ... قد تكون وصيته في الدولاب !

ولولا دقة الوضع لانفجرت مقهقها : أية وصية يتركها أبي وملكيته لا تتجاوز هذا المنزل اللبني بأثاثه المتواضع الذي عمله بنفسه بالإضافة لنخلاته المكدودة وبقرة أو اثنتين ، وتلك الدابة التي حملتني من المدينة ؟ انها ملكية لا تثير الطمع ، وهي لا تحتاج لوصية لتوزع بين الورثة ، فأنا من الزاهدين فيها ، وما هي إلا أيام وأعود لأواصل حياتي في تلك المدينة الكبيرة . وكان عمي قد أيقن متأخراً من أنه لن يشبع فضوله الليلة فغادرنا وهو ينفخ بغيط .

(٤)

نمت مبكراً لاستيقظ مع أذان الفجر يملأني احساس دافئ بالآلفة مع كل ما يحيط بي . وكنت قد استبدلت ملابسي بثوب وعترة فعدت كما كنت قروياً تنكّر لجلده لسنوات معدودة . استلكت المفتاح من تحت الوسادة واحتذيت خفيّ الجلدين . وعلى ضوء الغيش الرمادي الذي لم يستطع أن يجسّد معالم البيت بوضوح ، اتخذت طريقي نحو الحجرة ، تاركاً الباب ورائي مفتوحاً ليتسنى لي تلمّس موطئ قدمي . لكن ركبتني اصطدمت بالمنضدة الخشبية الواطئة التي كانت قد غابت عن ذهني فتحسّست سطحها كالأعمى . وكدت أقلب الفانوس الذي لم يغادر موضعه القديم . ووقعت على علبة ثقاب فاشعلت الفانوس وانداح ضوء برتقالي كثيب أظهر أبي على الحائط المقابل بخيوط كمّه الثلاثة وهو يحدجني بنظرته الغابرة التي زادت من وقعها عشرات البنادق المتراصة على يمينه وشماله . بقينا نتبادل النظر للحظات اختصرنا خلالها سنوات المكابرة التي فرقتنا عن بعضنا . غير أن ذلك كان قد أصبح في حكم الماضي ، فجلت ببصري عبر محتويات الحجرة القليلة المتوزعة بين حصيرة فرشت بها الأرض ودولاب يقوم على يميني يواجه كرسي جريدي ركنت فوقه سجادة الصلاة . كانت الحجرة على وضعها السابق لم يتبدل فيها أي شيء سوى أن أبي كان قد غاب الى الأبد !

اتجهت نحو الدولاب ومددت يدي متلمّساً محتويات طابقه العلوي الذي حجب الباب عنه ضوء الفانوس . ومرة أخرى اصطدمت اصابعي بشيء أشبه ما يكون بعلبة هوت ساقطة وتدهرجت نحو إحدى الزوايا . واستقرّت كفّي على كتلة معدنية ثقيلة ادھشني وجودها هناك ، لتنتقل لكيس لا شك أنه يحتوي على تراب أو رمل أو أي شيء آخر أثار إحدى نزوات أبي . انتقلت للطابق السفلي الذي يحوي على أدوات التجارة المعهودة وأنا أفكر بهراء فكرة عمّي عن الوصية التي تركها أبي هناك .

عدت أواجه حائط البنادق ، الذي يبدأ من الجانب الأيسر بواحدة من صنف (المكنزي) كانت تعود لجدي أبي ، وينتهي بالجانب الأيمن قرب الدولاب ببندقية (برنو) كانت تعود لأبي نفسه ... وتشابكت في ذهني حكايات أبي التي لقنني إيّاها عبر سنوات طفولتي ونحن منهمكان بتزييت البنادق بدءاً بحكاية جدي الذي سبق مع حملة (ابن رشيد) . وكان من قلة الناجين من جنود (ابن سعود) ومن يمال وعواصف صحراء القصيم . فقد عاد بذراع معطوبة وبندقية (مكنزي) كان لا يزال محتفظاً بها عندما اعتصم بعد عشر سنوات مع كثيرين في (دغل الخندق) يوم أعلنت الدولة العثمانية (السفرير) . ولم يتخل عنها حتى عندما سلم نفسه للجندرية بعدما أصدر الوزير التركي (انور باشا) الأمر بإعدام (الأفرار) .

ومررت ببضع بنادق لأقف عند واحدة من صنف (الموزر) ذكرتني بتلك الرحلة الأسطورية التي كان أبي يحدثني عنها بأدق تفاصيلها - كأنه شارك فيها ! - والتي غامر فيها جده وأبوه فاتجها بقافلة صغيرة تتكون من أربعة بغال ركبا اثنين منها وشذا تابوتين مملوءين بالبنادق والخراطيش على ظهر الآخرين لتفريها - (ثوار العشرين) . وعندما أوشكا الوصول لبلدة (الكفل) حيث محط رجالهما فوجئا بفصيل عسكري يطوقهما يتكون من خليط عجيب من جنود انكليز بوجوه متوردة وعيون زرق ، وجنود من السيخ والكركة تكاد جلودهم المدبوغة تبدو خضراء اللون ، وعيونهم الغامقة تتلامع تحت شعرهم الأسود ذي اللمعان المزرق مثل عيون الشياطين . وكانوا يرتدون بناطيل قصيرة تكشف بشكل فاضح سيقانهم النحيلة المساء . وانهمكوا بقرع التابوتين بأعقاب بنادقهم وهم يרטنون بينهم بكلام سريع غير مفهوم . وكان يقودهم رجل مديد القامة كانوا يخاطبونه بـ (الكابتن) بقي يحدث المهرين بنظرة متشككة . وفجأة رطن بكلامه العجيب الذي فسّره احد الجنود الهنود بعربية سقيمة متسائلاً عن وجهتهما . فأجابه جد أبي بأنه ذاهب بالتابوتين الى النجف . فتسأل الكابتن عن سر مصادفة موت اثنين معاً . فأجابه بأن ذلك يعود لأنه (مكاري) يعمل بنقل الجنائز في منطقة تُعدّ قراها بالعشرات . لكن الكابتن لم يتخل عن شكوكه فأوماً بسبابته المصفرة من أثر الدخان نحو الموزر التي كان جد أبي يتنكبها ، ورطن بكلامه السريع الذي فسّره الجندي بقوله :

- (ان كنت مجرد مكاري لا تنقل سوى الجنائز فما حاجتك الى هذه البندقية ؟) .
- (الدنيا ليست مأمونة هذه الأيام يا جناب البيك ، ومن الضروري اتخاذ جاب الحيطة والحذر !) .

لكن العينين الزرقاوين ظلّتا تحدجانه بتلك النظرة المتشككة عندها أردف دون أن تهتز شعرة منه :

- (أنا على استعداد لرفع غطاء أحد التابوتين رغم أن ذلك لا يجوز ، فللموتى حرمة !) .

قالها على أمل أن يدعوه وشأنه . لكن الكابتن أوماً هذه المرة نحو التابوت صارخاً بكلامه الغامض الذي فسّره الجندي بقوله انه يأمره بفتح التابوت . فأخرج جدّ أبي مطواة من جيبيه وتقدم من التابوت وهو يحكم اللثام حول فمه وانفه . وعندما رفع أحد الألواح

قليلاً ليتسنى لهم رؤية القطن الذي لف به البنادق استدار نحوهم بغتة وقال كأنه تذكر أمراً كان قد غاب عن ذهنه :
- (عذرکم يا جماعة ... ارجو أن تبتعدوا قليلاً وتلثموا أنوفكم وأفواهكم فقد تفشى الطاعون في منطقتنا وأخشى أن يكون احد هذين الميتين أو كلاهما قد مات بسببه فأحمل خطيئتك في عنقي !) .

ما ان نقل الجندي ذلك الكلام بلغتهم حتى تبادلوا نظرات فزعاً وقد دب فيهم الذعر وتراجعوا الى الوراء واكثر من واحد يومئذ لهما بالابتعاد بحملهما الرهيب . فوصلا لبغيتهما ومعركة (الرارنجية) على أشدها . لكنهما عند عودتهما القى الانكليز القبض عليهما وسلبوهما ثمن البنادق وسجنوهما في سراي بلدة دفعك . ولولا ان (صلال الفاضل) الملقب بـ (الموح) ثار في تلك الفترة واستولى على السراي لضاعا الى الأبد .

كالمأخوذ عدت استعرض البنادق وصوت أبي يتردد في سمعي وهو يحدثني عنها واحدة اثر الأخرى : فهذه الـ (لي انفليد) كانت مع جدي يوم دخل ضمن قوات (بكر صدقي) بغداد . وهذه (الشريفة) ذات الخشب القليل هي أول بندقية امتلكها أبي ، وقد رافقته خلال ذيك الشهرين اللذين استغرقتهما (ثورة مايس) وكان الوصي قد هرب ليعود بعد سقوط (الفلوجة) بيد الانكليز ويدخل بغداد بعد وصول قوات (كلارك) الى (خان النقطة) حيث الحرب العراقية - البريطانية التي استمرت ثلاثين يوماً كانت قد انتهت . وبقيت تلك البندقية معه عندما شارك بعد سنوات في حرب فلسطين .

وهذه الـ (برنو) كانت آخر بندقية حاز أبي على صنف مماثل لها اذ انه أحيل على التقاعد بعد أشهر من سيطرة وحدات لواء المشاة العشرين على بغداد . كان هو ضمن سرية متكونة من أربعين جندياً هاجمت (قصر الرحاب) : فصوبوا رشاشتهم الـ (برن) الوحيدة باتجاه الباب النظامي لحديقة القصر . ومزقت صمت ذلك الفجر التمزوي رشقات إطلاقاتهم التي أصابت غرفة نوم الوصي . وبادلهم الحرس الملكي إطلاق النار فتعقدت الأمور . غير أن نجدات جاءتهم بضمنها مدفع عيار (١٠٦) ملم أطلقوا منه ثلاث قنابل (بازوكا) حسمت الموقف لصالحهم .

قبل أن أغادر الحجرة القيت بنظرة من فوق كتفي نحو حائط البنادق ، فواجهني أبي بعينه الكهلتي الغائرتين في محجريهما وقد اعتلتها ضبابة الشيخوخة . وعاد ذلك الشعور القديم بالاثم يملأني : فأمام هذا الإرث الذي تركه هؤلاء الرجال الثلاثة - أبي وجدي وأبوه - كانت مكابرتي في ذلك اليوم البعيد محض غباء .

(٥)

شرعت بتناول الافطار وانا اتطلع نحو النخلة الظاهرة من طاقة تطل على البستان وقد تخللتها الشمس بأشعتها . وأخبرت أمي التي بقيت ترمق باب الحجرة المفتوح بتهيب بهراء فكرة عمي عن الوصية . وارتدت بصوت ممضوغ وقد حشوت فمي بنصف بيضة :

- كان للمرحوم ما يشغله طوال حياته عن التفكير بكتابة وصية ! .

قلتها على سبيل التفكه . لكن أمني حملت كلامي ذاك محمل الجد وعقبت وهي ترتشف من قدح شايها رشقات صاحبة قائلة بأن ذلك صحيح ، فقد عاد أبي لهوسه القديم فعقب كل زيارة كان يقوم بها الى المدينة كان يعود محملاً بمواد غريبة كالرصاص والكبريت والفحم والقطن .. بل وسبخة الأرض !! ... وفي أيامه الأخيرة لم يعد يغادر حجرته لا شيء يدل على كونه حياً سوى دقائق هاونه المتتابعة .

لحظتُذ توقفت يدي التي كانت في طريقها نحو فمي . ووسط دهشة أمني تركت طبق الافطار ودخلت الحجرة . حملت الفانوس لاتفحص عن كتب محتويات الطابق العلوي من الدولاب ، فاكشفت أن تلك العلبة التي صدمتها أصابعي قبل قليل لم تكن سوى غلاف القذيفة الفارغ الذي حصل عليه عقب هزيمة حزيران . أما الكتلة المعدنية فقد كانت رصاصة صبها بحجم فوهة

ذلك الغلاف تماماً . وشممت أصابعي التي أدخلتها في جوف الكيس متمسكاً بها تلك المادة الناعمة . وعلى الفور أدركت كل شيء . فتلك الرائحة الحادة المرادفة لسنوات طفولتي لن يخطئها أنفي بالتأكيد . كان الكيس مملوءاً بكمية من البارود لا شك أن أبي صنعها بنفسه !

وقفت ازاء الصورة ورفعت الفانوس بموازاة رأسي كأنني أستنطق تينك العينين الغائرتين . في تلك اللحظة كتمت صرخة دهشة كادت تفلت من حلقِي ونراجعت خطوتين إلى الوراء وقد خيل لي أن الحياة دبّت في وجه أبي : فعلى زجاجة الصورة ، حيث ضوء الفانوس يمس جانب وجهي مبرزاً الجبين تاركاً المحجرين غارقين في الظلام ، كنت أشبهه بالضبط ، سوى أنني أكثر شباباً ! ... للحظات تنقّلت ببصري بين وجه أبي والبنادق والدولاب . وبعدما بادلته نظرة متواطئة سارعت باغلاق باب الحجرة وشرعت بالعمل .
عبد الخالق الركابي
بغداد

حكاية بحار

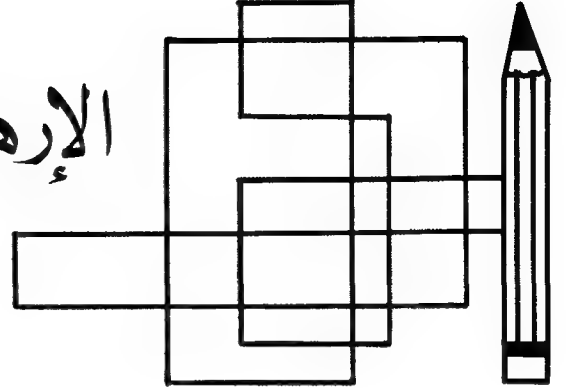


واعتقد كذلك انه لن يكون أمامهم مطر من ان يقدوا المقاربات بين الروائيين الذين كان البحر بطنهم الأول في بعض رواياتهم، وبين حنا مينه. سيقارنون حنا بين « حكاية بحار » اكانت المعرفة. وبين « الشيخ والبحر » لمسنواي و « حكاية عريق » لمارسيل غارسيا ماركيز.
وهنا أتذكر فوراً ان هذين الروائيين نالا جائزة نوبل، فأتساءل بلا تردد: أتظلّ الاعترافات التي لا تمت إلى الفنّ الحقيقي بصلة حائلة دون أن يتأل هذه الحائزة رواشون عرب من مثل حنا مينه؟

سهيل ادريس

ان تحدثت عن هذه الرواية التي تجاوز فيها حنا مينه كل انتاجه انساني، وان أتكلّم عن عشق النزعة الانسانية التي تسري في جميع أوصافها، وان أشير إلى التزام المؤلف بالموقف القومي العربي الذي يتجلى في تضال أطعته ضد الاستعمار التركي والاستعمار الفرنسي، على انتابهم إلى طغمة العمال البحريين... وان أنوه باللمعة الرشيدة والصور المعجبة واللغة الرمزية الموحية التي يجعل بها هذا الأثر الفنيّ الفريد.
«يتساءل السائحون والتشاد» يبع هذه الجواب حين يعرضون لدراسة « حكاية بحار ».

الإرهاب في الأدب الروائي



بقلم والتر لأكير
ترجمة كامل يوسف حسين

الأدب - تعادل القدلاً الذي يفوق به دستوفسكي وليام أوفلارتي هنري جيمس في الكشف عن قلب الحقائق . ولم يكن اهتمام أوفلارتي الأول منصباً على فن الرواية وإنما على صدق التصوير ، وقد عمل أوفلارتي في صفوف الجيش الجمهوري الإيرلندي بينما كتب مؤلف « الأميرة كازاماسيا » في وقت لاحق يقول أن روايته قد نبعت على نحو مباشر تماماً من عادة السير في شوارع لندن ومن الاهتمام بالتجول فيها (لقد انقضّ على روبنسن من قلب حوارني لندن) ، ان في شوارع لندن الكثير مما تقدمه ولكن هناك حدوداً واضحة لما يمكن أن تعلمه للكاتب فيما يتعلق بالارهابيين ودوافعهم وأفكارهم وأعمالهم ، وقد اجتذبت بعض أوجه الارهاب كلاً من هنري جيمس وجوزيف كونراد . وتعد هذه الأوجه هي المعالم الأكثر مأساوية وغريبة وقدرة على الجذب بالنسبة لدارس الروح الانسانية . وقد استخدمها الكاتبان على نحو ما فعل دستوفسكي لعرض الارهاب التدميري . ومن بين الجوانب الأكثر مأساوية (واثارة للاهتمام على الصعيد السياسي) « دافع يهوذا » وقد لوحظ أن ليوبولد بلوم راح يفكر فيما لا يقل عن ثلاث مناسبات في كاري مقال البناء الذي كان المنظم الرئيسي لعمليات القتل في فونيكس بارك والذي أصبح شاهداً للادعاء وذلك في كتاب (هورواية عوليس) كتب عقب أكثر من عقد من وقوع هذا الحادث ، وقد اهتم الارهاب بورجيس تحديد عقدة موضوع حول الخائن والبطل « ربما اعكف على كتابتها يوماً ما » ، والخيانة هي الدافع الرئيسي في روايتي جوزيف كونراد « العميل السري » و « تحت عيون الغرب » وروايات أخرى ، لا حصر لها . ومن الصحيح بالطبع أن عدداً محدوداً من الجماعات الارهابية - ان كان هناك مثل هذه الجماعات التي قدر لها ذلك حقاً - قد افلتت رغم وجود الوشاة والخونة في صفوفها . غير أن التأكيد المركّز على الخيانة على حساب الدوافع الأخرى من شأنه افساد الصورة العامة وتشويهها ، وقد يؤدي ذلك إلى عمل رائع من أعمال الفن القصصي ، لكن الكاتب عندئذ يكون مشغولاً بصورة مسبقة بمصير الفرد بينما المؤرخ يعطي المزيد من الاهتمام للحركات الاجتماعية والسياسية .

وقد اجتذب العنصر الغريب في الارهاب كلاً من روبرت لويس

يبدو الأدب الروائي^(١) واعداداً بصورة أكبر فيما يتعلق بتفهم الظاهرة الارهابية ، وذلك بالمقارنة بالعلوم السياسية ، غير أنه ينبغي رغم ذلك طرح بعض التحذيرات ، فقد احتل الارهاب مكاناً كبيراً في الاعمال الأدبية الحديثة ، لكن الروايات والمسرحيات والقصائد والأفلام ليست لها القيمة ذاتها في تقديم الأدلة التاريخية والتفسير النفسي .

غير أن الصعوبة الأساسية تتمثل في المنهاج والأسلوب ، فالأدب الروائي هو بالنسبة لدارس الارهاب بمثابة منجم يمكن فيه العثور على مكتشفات طائلة الثراء . إنه ليس مكاناً للترييض ، غير أنه وقبل كل شيء موضوع مربك حقاً فيما يتعلق بالوصول إلى تعميمات . ومن السهل أن نشير إلى نماذج معينة مشتركة في دراسة الارهاب على نحو ما يقوم به دارسو العلوم السياسية ، فهناك مدارس فكرية أساسية محدودة واختلافات ضئيلة فحسب في داخل كل اتجاه ، وقد لا تكون الاستنتاجات صحيحة ولكنها بالتأكيد تطرح على نحو متسق ومتوازن يلائم الانتظام العلمي ، ومع الانتقال من العلوم إلى الفنون فاننا ننتقل من مستوى اليقينية إلى عالم الانطباع ، ويصبح من المستحيل تقريباً تقديم اطار متماسك يضم حجة منتظمة وواضحة وطرح نماذج مشتركة . وذلك أمر يمكن القيام به ولكن فقط من خلال أفراد موضوعات معينة في كتب بعينها ، (أو مسرحيات أو أفلام محددة) على حساب كتب أخرى (فالأدب كمصدر لدراسة الارهاب لا يزال أرضاً لم تطرقها الاقدام . ولعل دراسة المجال لم يطرق حتى الآن قد تكون أكثر جدوى في هذه المرحلة من محاولة فرض نموذج واحد واضح على قصص الأبطال والأوغاد الفرديين .

اللامتعمون

للإرهابي الروسي السابق روبشين (سافينكوف) الذي تحول إلى كاتب أهمية من وجهة نظر دارس الارهاب - متميزاً في ذلك عن محب

(١) فصل من كتاب « الارهاب » الذي انتهى المترجم من انجازه مؤخراً .

ستيفنسون وج. ك. تشسترتون ، والبطل في « رجال الديناميت » لتشترتون هو « زيرو » الشخصية المروعة التي ترغب في نفس تمثال شكسبير في ميدان لايسستر ولكنها تنسف بدلاً من ذلك دار سيدة بريئة اعتقاداً بأن ذلك سيهز انجلترا من الأعماق وان « جلادستون القاتل العجوز سيحين أمام اصبح الانتقام الموضوعة على الزناد » ، ويبدولنا بطل « الرجل الذي اقبل يوم الخميس » لتشترتون أيضاً ضالعا في مؤامرات مجموعة من الفوضويين هم جميعاً عملاء للبوليس يتجسسون بعضهم على البعض الآخر . ومن النقاط الهامة في الرواية مطاردة تجري على امتداد لندن على ظهر احد الفيلة . وقد أوضح جوزيف كونراد وجهات نظره فيما يتعلق بروسيا بجلاء تام في مقدمته لرواية « تحت عيون الغرب » . فأبطاله هم « قرودة في غابة مخفية » وأحدهم - نيكيتا - هو « الزهرة المكتملة للبرية الارهابية » ، ويقول كونراد ملاحظاً في حديثه عن شخصيته : « ان ما أزعجني أكثر من أي شيء آخر في معالجته لم يكن وحشيته وانما عاديته وابتذاله » ، ويعكس سلوك الارهابيين الاستجابات المعنوية والانفعالية من جانب المزاج الروسي ازاء ضغط اللاشرعية الطغرافية « التي يمكن بالمعايير الانسانية العامة اخضاعها لصناعة اليأس العبي الذي يستثيره الطغيان العبي » . ومن الجلي أن كونراد لم يكن حبا للروس أو وداً للفوضويين الذين وُصفوا دون استثناء في رواياته باعتبارهم منحلين ذوي تركيب عضوي مثير للسخرية ، أو باعتبارهم معتوهين من قبيل « البروفسور » في رواية « العميل السري » الذي كان يغادر داره دائماً حاملاً قنبلة في جيبه بحيث يستطيع في لحظة أن ينسف نفسه ورجل البوليس الذي يحاول اعتقاله .

كانت الفوضوية أحجية بالنسبة للرأي العام في أوروبا الغربية في ذلك الوقت ، وأوردت الصحف وقتها أنباء عن وجود مجتمع غامض يتألف من رجال لا يعرفون الرحمة ، شعارهم قتل الملوك والاطاحة بالحكومات ، وكانت هناك تكهنات على احسن الفروض فيما يتعلق بأصل أولئك الرجال الغاضبين ، أهم من الاشتراكيين أو المعدمين (أيأكان معنى هذه الكلمة) أو المثاليين الذين تم تضليلهم أو المجرمين أو المعتوهين . وان هنري جيمس لم يستطع أن يقطع برأي في هذا الصدد ، ففي الأميرة كازاماسيا نجد روبنسون عاملاً شاباً ماهراً ينضم إلى الفوضويين بسبب تعاطف اجتماعي غامض (ينطبق الدافع ذاته بصفة عامة على الأميرة ذاتها) ، وهو يعمد إلى الانتحار حينما يطلب منه القتل باسم قضية لم يعد يؤمن بها . إن روبنسون مجرد رفيق سفر « منقسم إلى حد العذاب » من خلال ضروب التعاطف التي تجذبه في اتجاهات مختلفة ، وفي الرواية ذاتها تظهر قلة من الثوريين الحقيقيين مثل مونيمان وهوفيندال ، دون أن تتضح على الاطلاق الاسباب التي تدفعهم إلى التصرف على النحو الذي يسلكونه . ولقد قيل انه ما من حادث سياسي في الرواية لا يدعمه سجل حافل في الحياة الواقعية ، ولكن على الرغم من أن هنري جيمس قد قرأ عن الايرلنديين والفوضويين فقد كان يعالج عالماً يقتقد الاحتكاك معه عن كثب .

وكانت الكاتبة الالمانية ريكاردا هوتسن المنتمية إلى المدرسة الرومانسية

الجديدة تحيط بأقل مما احاط به هنري جيمس عن الارهابيين . وتبدو روايتها « الصيف الأخير » التي كتبت عام ١٩١٠ غير واقعية على الاطلاق في ذلك الوقت ، وتدور القصة حول ليجو المدرس الشاب الذي يلتحق بمعونة احد كبار المسؤولين القيصريين ليكون من بين مهامه حماية الحاكم جيجور ، ويحدث انه يشعر بالود والاحترام ازاء العائلة لكن ذلك لا يحول بينه وبين تنفيذ مهمته وهي قتل الحاكم ، وتستخدم لذلك طريقة حاذقة للغاية ، فالحرف ج في الآلة الكاتبة الخاصة بالحاكم يستخدم كمفجر لقنبلة تنفجر في اللحظة التي يوقع فيها جيجور الخطاب الذي كتبه لأطفاله ، ولا حاجة للقول بأن ذلك أيضاً هو ختام الرواية^(١) . وتظهر ملامح صورة واقعية للغاية عن « الدعاية من خلال العمل » وذلك من خلال صفحات روايات شبه توثيقية ذات مستويات أدبية مختلفة صدرت قبيل أو بعيد بداية القرن الحالي .

ولا تعد رواية أميل زولا « باريس » الصادرة في ١٨٩٨ من رواياته البارزة ولكنها تنقل انطباعات هامة عن عصر عمليات الاغتيال المشهودة ، ويتلقى القارئ محاضرة عن المتفجرات ويتابع الفوضوي في غابة بولونيا ويراقب محاكمته واعدامه .

وكانت لندن هي مسرح رواية ماكاي « الفوضويون » التي كرست بالاساس للنزاعات بين أنصار العنف العضوي (تروب) وأولئك الذين يذهبون إلى أن الارهابيين يلقون بأنفسهم في أيدي السلطة (أوبان) وقد نشأ ماكاي - الذي ولد في انجلترا - في المانيا وكتب باللغة الالمانية وقاده مسار عمله الأدبي والسياسي في تاريخ لاحق بعيداً عن المثل الفوضوية لشبابه ، ولم يعد أحد يطالع اليوم رواية ماكاي ولكن ذلك ليس صحيحاً بالنسبة لروايتين أخريين احدهما بالاسبانية والأخرى بالمشيكية ، ظلنا لسوء الحظ مجهولتين تماماً خارج بلديهما ، وتحفل رواية بيو باروجا « الفجر يبرز » التي تقع أحداثها في باريس ومديد حوالي بداية القرن الحالي بالمناقشات حول الاشتراكية والفوضوية ومستقبل اسبانيا واستخدام الديناميت ، وتفيض الرواية بحيوية تفوق بكثير عمل ماكاي دون أن يرجع ذلك فحسب إلى الشخصيات التاريخية العديدة التي تظهر فيها ، وبطل الرواية هو جوان الكازار وهو مصور شاب يصل إلى القناعة بأنه يتحتم عليه أن يقاتل من اجل النساء والأطفال ومن اجل كافة الضعاف والعزل . إن المجتمع ينبغي أن يُدمر من أجلهم ويتعين أن يعالج بالكي الوحشي ، وكل السبل والوسائل صالحة اذا ما كانت تؤدي إلى الثورة ،

(١) عقب ذلك بسنة وستين عاماً شقت أنا ماريا جونز ليز البالغة من العمر ثمانية عشر عاماً طريقها إلى عائلة الجنرال جاردوزو رئيس بوليس بوينس ايريس وتوثقت أواصر الصداقة بينها وبين جرازيليا كبرى بنات الجنرال ، وقد تلقى الجنرال تحذيرات من مرشديه فيما يتعلق بانا ماريا ولكنه تجاهل هذه التحذيرات ، وكانت الفتاة غالباً ما تقضي الليل في شقة العائلة وقامت بالفعل بوضع قنبلة تحت فراش الجنرال ، وقد قتل الجنرال جاردوزو وعثر على جثة أنا ماريا جونز ليز وهي عضو في الجبهة الثورية الشعبية عقب عدة أيام من وقوع الحادث في شوارع بوينس ايريس (نيويورك هيرالد تريبون ٢٢ يوليو ١٩٧٦) (المؤلف) .

ولكن الشاب المثالي يخفق في عالم تسوده الأثرة الوضيعة ، وبالقرب من مقبرته يقول احد رفاقه «إنه أصبح متمرداً لأنه أراد أن يكون عادلاً» .

أما رواية التشيكية ماري ماجير وفا « باسم الجمهورية » فهي أقرب إلى الأحداث التاريخية ، فهي تدور حول جاكوب (لوكافيرشينين) الحائك اليهودي البولندي الشاب الذي ينتقل الى باريس وينضم إلى جماعة « المحررون » الارهابية ، وحينما تصدمه الحرية الزائفة للنزعة الجمهورية الفرنسية من ناحية ، يدفعه إلى التمرد الموقف الكلي للجماعة ومن ناحية أخرى يقرر أن يقوم بشيء ما يأمل في أنه سيفجر انتفاضة ثورية ، وفي الفاتح من مايو ١٩٠٥ يقوم باطلاق النار على ثلاثة من الضباط أمام قصر الجمهورية ، لكن الجماهير التي بدت أبعد ما تكون عن الانتفاضة تسعى إلى شتقه فوراً فلا ينقذه الا وصول البوليس .

وتقوم رواية فرانك هاريس « القنبلة » الصادرة في ١٩٠٨ كذلك على حادثة تاريخية معروفة هي حادث تفجير القنابل في هاي ماركت بشيكاغو في ١٨٨٦ ، ويروي هاريس الذي أقام في الولايات المتحدة سنوات عديدة قصة لويس لينج ، وهو احد المتهمين الرئيسيين في المحاكمة التي أعقبت الحادث ، وذلك من خلال عمليات اعادة التذكر التي يقوم بها شخص يدعى رودولف شونيلت يناط به لأغراض الحبكة الروائية القاء القنبلة . إن شونيلت - وهو مهاجر حديث - ينضم إلى حلقة لينج الفوضوية بعد أن صدمه الاستغلال الذي يتعرض له العمال الأجانب . ويقول لينج إنه يؤمن بالقوة « ذلك المتحكم الأخير في شؤون البشر . إن المرء لا يسعه أن يقابل المهرات بالكلمات أو الصفعات بأن يدير لها الخلد الآخر ، ان العنف ينبغي أن يقابل بالعنف » . وقد استمد هاريس جزءاً معتد به من مادة الرواية من أبناء الصحف المعاصرة لهذه الفترة ، وهو يقدم الفوضويون لنا في ضوء يحمل التعاطف معهم ، وقد اعتبر النقاد في فترة لاحقة « القنبلة » عملاً فذاً ، وأشاد بها الكتاب اليساريون وذلك على الرغم من القناعات المتهمة للمؤلف .

كان هناك استشراف في التسعينات من القرن الماضي للارهاب ، والارهاب المضاد الذين يمكن أن يؤديا إلى كارثة كونية ، وفي رواية اجناتايوس دونيلي « صرح قيصر » نرى نيويورك وهي تحترق عن آخرها في تمرد « اخوة الدمار » ضد أوليجاركية محدودة تصر على البقاء في السلطة بالاستعانة بأسطول من المناطيد المزودة بقنابل الغاز . وتعد تلك الرواية عملاً متميزاً من أعمال الروايات العلمية اذا ما أخذنا في الاعتبار أنها كتبت في ١٨٩١ .

وفي الجزء الثاني من رواية جورنسون « ما وراء القوى الانسانية » يواجه إلياس سانج زعيم العمال المضربين هوجر الغارق في الصلف والوحشية والذي يمثل مصالح « رأس المال العظيم » ، ويقرر سانج بدوره استخدام الديناميت باعتباره سهمه الأخير ، ويقتل سانج في غمار هذه العملية ، ويفقد هوجر ساقيه ، ولكن الفصل الأخير يشهد مصالحه لا تغلح في إقناعنا بصورة كلية . ولم يكن جورنسون يحب الفوضويين ولكنه لاحظ أنهم هم شهداء العصر الذين يرحبون بالموت وعلى شفاههم ابتسامة لأنهم

يؤمنون بالمسيح وبأن استشهادهم سيكفل خلاص الانسانية .

وقد استمر الارهاب كمشكلة أخلاقية في السيطرة على أذهان كبار كتّاب الثلاثينيات والاربعينيات ، وكان برتولد بريخت كما يُشار عادة استثناء من ذلك ، فقد افتتن بالعنف وأراد أن يصدم الرأي العام . إن الرفيق الشاب في مسرحية من مسرحياته الشهيرة يتعين أن يتم قتله لأنه بسبب شففته الحمقاء وشعوره بالشرف والعدل الذي وضع في غير موضعه قد كشف عن هويته ، وبذلك عرض المجموعة المتأمرة بأسرها للخطر « ومن هنا فقد قررنا أن نبتز قدمنا عن جسدنا » حقاً إن الشيوعيين يشعرون بالتعاسة « إنه لأمر فظيع أن يقتل المرء » وقبل ارتكابه العمل فانهم يطلبون الاذن من الضحية .

وتعاود معضلة الارهاب الظهور في « الأيدي القذرة » لجان بول سارتر وفي « العادلون » لالبر كامو ، والأحداث في مسرحية سارتر تقع في إحدى دول جنوب أوروبا ، حيث يقرر هوجو أن يقتل هودرر سكرتير الحزب ، وعلى الرغم من أن هناك أسباباً سياسية ، فان دوافعه الحقيقية هي دوافع شخصية ، فهو يرغب في أن يعترف به رفاقه لا كصحفي فحسب وانما كرجل فعل أيضاً ، وفي النهاية وبعد تردد طويل يقتل هودرر بالفعل ولكن بعد أن يجد زوجته هويين ذراعي هودرر ، ان هوجو يعلم تماماً أنه ستم تصفيته بدوره وان ذلك قد أضفى المعنى على ما قام به ، وعلى الرغم من أن « الأيدي القذرة » مؤثرة من الناحية الدرامية إلا أنها تخلق تشوشاً ، وقد هاجمها الشيوعيون - شأن مسرحية بريخت - بحدة مما أثار استياء سارتر إلا أنها ظلت واحدة من أكثر مسرحياته إحرازاً للنجاح الجماهيري .

وتبدو القضايا الأخلاقية كثر وضوحاً في مسرحية كامو التي تتخذ من اغتيال كالايف للدوق العظيم سيرجي نقطة انطلاق لها . إن المحاولة الأولى تكمل بالفشل لأن كالايف لم يرد قتل أطفال سيرجي الذين كانوا بصحبته ، ويثور نزاع مريرين الارهابيين ، فيقوم كل من دوراوانينكوف وفينونوف بتبرير عمله لأن العالم الجديد والأفضل لا ينبغي استهلاله بقتل الأطفال . ومن ناحية أخرى فان ستيان وجاكوب الحديدي يذهبان إلى القول بأنه بمعيار مصير البشرية فان حياة طفلين لا تقاس بالمقارنة بحياة الألوف الذين سيلقون حتفهم جوعاً كل عام ما لم يتم تدمير النظام ، لكن كالايف لا يقبل هذه الحجة . إن من المؤكد أن الدوق ينبغي أن يموت وعليه هو أن يقوم بهذا العمل ، ولكن القتل خطأ فكل حياة مقدسة والجريمة ينبغي التكفير عنها بموت القاتل ، وهكذا فان كالايف بعد الاغتيال لا يطلب العفو الذي ربما كان من الممكن أن يحصل عليه ، وحينما تصل أبناء اعدائه فان حبيبته دورا تعلن أن دورها قد حان لتقوم بالقاء القنبلة في المرة القادمة .

الارهاب والأدب الروسي

تعد رواية دستوفسكي « المأخوذ » التي كتبت بين عامي ١٨٧١ - ١٨٧٢ أفضل رواية معروفة في الأدب العالمي تدور حول الارهابيين . وتقوم بدرجة كبيرة على قضية باكونين - نيتاشيف ، ان بايوتر

فيرخوفينسكي الذي تملكته فكرة التدمير يقوم بقتل الطالب شاتوف وهو من الرفاق المتأمرين برغم أنه يمثل خطر النكوص ، أما في الحقيقة فإنه يقتله بسبب الضجر ، وفي قصة ايفان ليسكوف « لا مفر » الصادرة في ١٨٦٤ نجد أن العدميين هم جميعاً مع استثناء وحيد شخصيات صيبانية أو متفسخة ، وفي رواية « تحت تهديد الخناجر » التي كتبت في ١٩٧٠ - ١٩٧١ نجدهم يتصرفون كقتلة مأجورين فيقومون بقتل زوج ثري لثريته أرملته ، ويمضون في القتل والسرقة والفساد بكافة الطرق المتاحة ، وقد اتهم معاصرو ليسكوف الأكثر تقدمة الكاتب بأن البوليس السري قد رشاه لكتابة هذه الرواية . أما ليسكوف نفسه فيزعم أنه قدم « تصويراً دقيقاً للواقع » .

كان الدافع الارهابي موضع افتتان العديد من الكتاب الروس في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وقد دافعت الطليعة من الكتاب عن « العدميين » ، ولكن ذلك من وجهة نظر الرقابة القيصرية كان يتعين القيام به بلغة تذكر بخرافات أيسوب ، وبالمقارنة بذلك نجد أن الروايات والمسرحيات المناهضة للعدميون (والتي كتبها كلايشنكوف ، ماريكفيتش ، اوستريالوف ، والأمير ميشريسكي) كانت أكثر صراحة ، وقد نسي هذا الانتاج الأدبي عن استحقاق بأسره وذلك فيما عدا أعمال تورجنيف الذي لم يكن عديموه من الارهابيين .

وتثير اهتمامنا بقدر أكبر تلك الكتب التي صدرت خارج روسيا أو داخلها بعد ١٩٠٥ ، حينما غدت الرقابة أكثر تراخياً بصورة ملحوظة . وكان سيرجي كرافتشينسكي وهو من قيادات فوليا ، يؤلف العديد من الروايات التي لا تثير الاهتمام ولكنه كتب كذلك التصوير الكلاسيكي للحركة الارهابية في أواخر السبعينيات من القرن الماضي ، وكان مؤلفه « روسيا السرية » عملاً كتب بمواد من الحب بصورة واضحة ، فأبطاله وهم قادة نارودناريا فوليا نراهم دون استثناء مثالين ذوي مستوى رفيع على الصعيد الأخلاقي . كان ستيفانوفيتش ملحداً لكن أوثق العلاقات كانت تلك التي تربطه بأبيه القس القروي العجوز ، ويوصف ليسوجوب باعتباره « قديساً » وفيرازاسوليتش بوصفها ثورية ذات « ارادة حديدية وانضباط حديدي غمضي دائماً في الصف الأول نحو النار » . حقاً ان هناك اشارات عابرة إلى انفعال أوسينسكي الذي يصل إلى حد الحمى وإلى حقيقة انه كان يعيش النساء وكن يعشقن ، كذلك يتم ايضاح أن كليمنتر كان قائداً ملهماً ولكنه لا يناسب تماماً العمل في مجموعة تأمرية محدودة ، غير أنه بصفة عامة لا نجد إلا القليل من الظلال في هذه القصة الحافلة بالأشخاص الفاضلين والمجيدون ، وثمة ما يدعو إلى الافتراض بأن هذه الصورة تنطبق على الحياة الواقعية . ذلك ان رجال ونساء نارودناريا فوليا كانوا حتماً أكثر البشر قدرة على الاجتذاب . ويظهر ذلك أيضاً من خلال الأعمال الأخرى المعاصرة ، في رواية صوفيا كفاليسكي نجد الشابة فيرا بارانتزوفاتتبع زوجها الارهابي الى منغاه في سيبيريا ، وتقول بابتسامة مرحة : « اتبكي من اجلي ؟ أه لو علمت كيف اشفق على أولئك الذين يقولون هنا » ، ان هناك دائماً ذلك الدافع للتضحية

بالقلة المختارة والايان بالنصر النهائي ، فعلى سبيل المثال تنتهي إحدى قصص كرافتشينسكي باعلان انه على الرغم من أن البطل اندريه كوزوخوف قضى نجه فان القضية التي مات من اجلها ما زالت تحيا : « انها تمضي قدماً من هزيمة إلى هزيمة نحو النصر النهائي الذي لا يمكن احرازه في هذا العالم التعس إلا من خلال المعاناة والتضحية بالنخبة المختارة » ، ويظهر اعضاء نارودناريا فوليا في ضوء مماثل في رواية ليوبولد ستانسيلاف بروزوزوفيسكي « اللهب » التي ظلت مجهولة تماماً على وجه التقريب في الغرب .

وحيث لم ير جوزيف كونراد شيئاً إلا « رداً أبلياً ومروءة نابعة من نزعة ثورية طوباوية تماماً » أثار بروزوزوفيسكي تعاطفاً أخلاقياً رفيعاً حينما وصف أفكار وأعمال قبضة من الفتية الأبطال الذين تحدوا السلطة الباطشة للنظام القيصري ، وحيث لم ير كونراد الا قناعة غريبة بأن تغييراً أساسياً في القلب ينبغي أن يعقب سقوط أي مؤسسة بشرية (« إن أولئك الناس يعجزون عن ادراك ان كل ما يمكنهم فرضه هو مجرد تغيير في الأشياء ») فان نظيره البولندي قد أذهلته رؤى نهوض انسان جديد ومجتمع جديد ، وقد كتبت رواية بروزوزوفسكي في شكل مذكرات يدبجها نبيل بولندي شاب هو ميخائيل كانيوفيسكي يلقي باقداره في كفة ثوار السبعينيات من القرن الماضي . وفي الرواية يظهر نيتاشيف وميخايلوف وزليابوف وجولدبرج وكثيرون غيرهم دون تغيير يذكر في الأشياء . ويلتزم المؤلف بشكل عام وبصورة وثيقة بالتسجيل التاريخي ، ويتتبع القارئ البطل في رحلته الثورية إلى كومونة باريس وعمال سويسرا وإيطاليا ، ولكن الحياة السياسية والثقافية والاجتماعية لروسيا في تلك الفترة هي التي تشكل في المقام الأول نسيج الملحمة العظيمة التي تنتهي باطلاق سراح كانيوفيسكي من قلعة شلوسيلبرج التي قضى فيها سنوات عديدة سجيناً . ويبدو واضحاً أن « اللهب » عمل كتب بمداد من الحب ، فأعضاء نارودناريا فوليا ينظر اليهم - كما في العديد من الأعمال الأخرى التي صدرت عن هذه الفترة باعتبارهم نبلاء يناضلون من اجل قضية قدر لها أن تنتصر فحسب في المستقبل . ان دم الشهداء هو بذرة الكنيسة ، وتنعكس العناصر الدينية في العديد من عناوين الفصول ، وعلى الرغم من بعض الضعف الأدبي فان « اللهب » هي واحدة من أكثر الصور التي كتبت عن نارودناريا فوليا أيضاً بالحياة وربما كانت أكثرها إلهاماً للخيال . غير أن هذا الكتاب لم يقدر له على الاطلاق أن يحظى بالنجاح الذي يستحقه ، فيما انه كتب باللغة البولندية فقد ظل عملاً محدوداً في وطن بروزوزوفيسكي الأم ، لأنه يعالج التقاليد الثورية للأمة الغاصبة . وقد تردد الروس في البحث عن مصدر للإلهام لدى مؤلف لم تكن أوراق اعتماده تعلو على الشبهات ، فعقب كتابة الرواية بعدة سنوات ، أعلن بيرتسيف رجل البوليس السري الذي لا يعرف الكلل للحركة الثورية الروسية ان الكاتب كان جاسوساً لبوليس القيصر ، ولكن بيرتسيف على الرغم من أنه كان أول من أعلن أن أزييف هو عميل للبوليس لم يكن معصوماً عن الخطأ . وقد وقف أصدقاء بروزوزوفيسكي جميعاً إلى جواره ودافعوا عنه ضد هذه الاتهامات ، وكان

مرشد بيرتسيف هو باكاك أحد مسؤولي الاوخرانا في وارسو ، ولم يكن لديه حافظ شخصي مقنع يدفعه لتحطيم بروزوفيسكي ، فهل يمكن أن يكون مرشداً للبوليس هو الذي كتب « اللهيب » ؟ لقد شغلت هذه القضية الدوائر الأدبية البولندية على امتداد العشرينيات والثلاثينيات ، وعلى الرغم من أن الدليل ليس حاسماً كلية فإن هناك ما يبرر الافتراض بأن بروزوفيسكي (الذي توفي في فلورنسا عام ١٩١٠) ربما عمل ذات مرة كمرشد للبوليس .

إن ذلك كله يدور حول أبطال السبعينيات والثمانينيات ، أما الحركة الارهابية الروسية لاوائل القرن العشرين فكانت أقل حظاً لدى المؤلفين الذين كتبوا عنها ، ولكن من الصحيح كذلك أن الواقع أصبح أكثر تعقيداً ، وأن دوافع الارهابيين كانت غالباً أقل وضوحاً . حقاً كان هناك من يعجبون بالحركة بدءاً بجوركي وانتهاء بليونيد اندرييف ، لكن أولئك الذين امتلكوا ناصية معرفة أوثق قدموا صوراً أقل مدعاة للتقدير . ويعد بوريس سافينكوف (روبشين) الذي كان في وقت من الأوقات زعيماً للمنظمة الارهابية التابعة للثوريين الاشتراكيين مثلاً طيباً في هذا الصدد ، فلدى تخطيط عمليات الاغتيال في ١٩٠٥ لم تهاجمه الشكوك حول صحة قضيته . وينتمي البطل الارهابي لروايته التي كتبها بعد ذلك بأربع سنوات الى نوع مختلف تماماً من الشخصيات حيث يصف نفسه بأنه ضجر من أفكاره ورغباته ، يقول « ان الناس وحياتهم يثرون ضجري ، وثمة حائط بيني وبينهم ، دع الحب ينقذ العالم ، انني لا أحتاج الى الحب ، انني وحدي ، اللعنة على العالم . . . » غير أن هناك في الوقت ذاته انشغالا مسبقاً بالقضايا الاخلاقية ، يقول البطل ان الاختيار هو بين القتل طوال الوقت أو عدم القتل على الاطلاق ، لماذا يتعين عليه أن يتلقى النشاء لقتل رئيس البوليس ولماذا يكون الكولونيل وغداً لقيامه بشنق الثوريين ؟ ألم يتصرف هو أيضاً انطلاقاً من الاقتناع وليس لتحقيق النفع المادي ؟ وإذا كان الأمر كذلك فمن الذي وضع هذه القواعد ؟ أهو ماركس وانجلز وكانط الذين لم يقتلوا رجلاً على الاطلاق في حياتهم ؟ وفي رواية سافينكوف « الجواد الشاحب » التي كتبت في شكل مذكرات ، نجد أن كلاً من الأبطال الخمسة تسوقه دوافع مختلفة : فانيا متدين متعصب ، جينريتش اشتراكي ، فايدور إرهابي انفعالي ، لجأ إلى العنف الثوري بعد أن شاهد القوزاق يقتلون امرأة خلال إحدى المظاهرات ، وارنا تشارك لأنها تعشق جورج البطل الرئيسي الذي لا يؤمن بشيء أو بأحد . وقد خلقت « الجواد الشاحب » عاصفة صغرى في الدوائر اليسارية الروسية وأدائها رفاق سافينكوف بشدة ، وغدت العاصفة فضيحة كبرى في ١٩١٣ مع صدور رواية سافينكوف الثانية « ما لم يحدث أبداً » ، لقد غدت الفوضى الاخلاقية الان ضاربة الأطناب وتحت قشرة نيتشوية كان هناك الخواء والجريمة والخيانة فحسب ، فزعيم المجموعة دكتور بيرج (آزيف ؟) وهو عميل للبوليس يلقي مصرعه على يد ابرام وهو ارهابي يهودي . المناخ كله مناخ قوامه اليأس ، فالنضال لا يمكن الفوز فيه ، ومن المحتم أن تسيطر

المتنمي

الحكومة ، ويمثل مصير سافينكوف بعض الأهمية لنا ، فقد عمل في صفوف الجيش الفرنسي خلال الحرب العالمية الأولى وتولى لفترة قصيرة منصب الحاكم العام لبتروجراد في ظل كيرنسكي في ١٩١٧ ثم انتحر أو قُتل في احد السجون السوفيتية في ١٩٢٤ وذلك بعد أن تردد أنه قام بتنظيم عمليات ارهابية ضد البولشفيك .

كان سافينكوف حالة فريدة بين معاصريه من الكتّاب الروس . أما الأدب الفرنسي والانجليزي الذي يدور حول الفوضوية فانه فيما عدا استثناءات ملحوظة يكشف عن كتبه أكثر مما يكشف عن الذين شاركوا في الارهاب . ويعدّ الأدب الايرلندي أكثر عطاءً في هذا الصدد .

إن المرء لا يتعد على الاطلاق في المسرحيات والروايات والقصص القصيرة الايرلندية عن القنبلة والقناص ، وذلك أمر ينطبق على بيتس وجويس ، وذلك على بريندان بيهان الذي وصل في السادسة عشرة من عمره إلى بريطانيا في اعقاب الحرب العالمية الثانية حاملاً معه بضعة قنابل . والقنبلة تظهر كذلك في « فصيح ١٩١٦ » لبيتس وكذلك في « شجرة الورد » التي لا تحتاج الى أن تروى لتعود الخضرة من جديد . وكذلك في « ستة عشر قتيلاً » الذين يقتربون على تقليب الوعاء المتقد ، وربما كان ما قاله أودين عن بيتس (« ان ايرلندا المجنونة تدمي قلبك فتدفعك إلى عالم الشعر ») أكثر انطباقاً على كتاب الجيل التالي . وفي بعض الاحيان تغدو التلميحات أكثر غموضاً (كما في « العودة الثانية » لبيتس) ولا يزال الخبراء يقدمون أذهانهم في تفسيرها ، كما أنها ليست حافلة دائماً بالثناء ، ففي « عوليس » و « بقطة فينجان » يظهر أبطال الماضي في ضوء فظيع ومتوهج كالنار ، ولكن جويس لم يكن في وقت من الأوقات مثال الايرلندي الوطني ، و « الجمال الرهيب » توازنه على أية حال أشياء عديدة بالغة القبح ، ولكن بيتس كان يشعر بالضيق ازاء حقيقة ان الايرلنديين الشبان يعاملون الأدب باعتباره تابعاً للمبدأ السياسي وكأداة للسياسة ، وقد لوحظ أن بيتس حينما برّر « انتفاضة الفصح » قام بذلك على أساس أخرى غير الأسس الاخلاقية - « لقد ولد جمال رهيب » وليست فضيلة رهيبة ، وهناك كلمة شين أوكاسي المؤثرة في تأبين أبطال ١٩١٦ :

« لقد ساعدوا الله في اسنهاض ايرلندا : فدعوا الشعب يرد عليهم الآن ، وليس أمامهم الآن وقد حل بهم الأعياء والتعب الرقاد طويل ، شريط رفيع من اللهيب يتدفق من صف البنادق المشرعة ثم رقاد طويل . . . لكن كاتلين ابنة هوليهان تسير منذ الآن والحمرة تخضب وجنتيها الشاحتين ، انها تسمع الهدير في قلوب أبناء الشعب ، وعشاقها يلتفون حولها ، فقد تغيرت الأشياء ، تغيرت تماماً .

لقد ولد جمال رهيب ، أيها الموق الأعزاء المساكين ، أيها المسكين و . ب . بيتس .

لكن مسرحيات أوكاسي لا تتضمن الكثير من صور الرثاء تلك ، فالنساء متطرفات ، والرجال يقاتلون لأنهم يخشون الاعتراف بخوفهم - أو ما هو أسوأ من ذلك - لكي يقوموا بالذهب ، وفي المقام الأول فان الجميع يستسلمون للدعاة . وفي رواية « في ظل رجل مسلح » نجد ميني الفتاة الشابة المفعمة بالاعجاب تسأل دافورين (الشاعر والرديد) « الاتخاف أبدأ ؟ » فيقول دافورين « اعترف بأن المرء يشعر قليلاً بالعصية في أول الأمر ولكنه سرعان ما يعتاد على ذلك بعد قليل من العناء وفي النهاية يلقي رجل السلاح القنبلة بلا اكتراث كما يلقي تلميذ كرة الثلج » لكن ميني تخرج بالفعل الى الشوارع صائحة بأعلى صوتها « تحيا الجمهورية » فتقتل بينما يسارع دافورين إلى الاختباء .

وتزيد قضية جاك كلايتيرو في « المحراث والنجوم » الصادرة عام ١٩٢٦ الأمور وضوحاً كذلك ، فهو يتساءل : « لم ينبغي على كلايتيرو أن يكون له ما يربطه بجيش المواطنين ؟ لأنه فحسب لم يقلد رتبة الكابتن ، انه لن يرتبط بأي شيء لا يمكنه أن يبرز فيه إلى المقدمة . لقد كان على يقين من تقلده لتلك الرتبة إلى حد أنه ابتاع حزاماً من نوع سام براون وراح يلتف به ويقف عند الباب ليستعرضه ، وقد انفجرت فضيحة في العرض الأول للمسرحية واضطر أوكاسي إلى مغادرة دبلن إلى لندن .

في « جنوو والطاوس » (التي أصبحت فيلماً كذلك في ١٩٣٠) يتم اعدام جنوي بويلي الشاب العصامي على يد متطرفي الجيش الجمهوري الايرلندي ، وذلك لخيانته لأحد جيرانه وابلاغه البوليس عنه ، وكان الكتاب ومؤلفو المسرحيات والشعراء الايرلنديون شهدوا يغمرهم الارتباك وربما تضاعف ارتباكهم لأنهم كانوا يعرفون الارهابيين حق المعرفة . وقد وافق معظمهم على ما قاله أوليري في مناسبة سابقة عن رجال الديناميت « ثمة أشياء لا ينبغي أن يقوم بها الرجل حتى ولو كانت لإنقاذ أمة بأسرها » .

وتتضمن مسرحية بيتس « كاتلين هوليهان » وعداً من المرأة العجوز لأولئك الذين يموتون من اجل ايرلندا بأن « ذكراهم ستحيا إلى الابد » . وفي هذه المسرحية تظهر ايرلندا متتكة في زي امرأة عجوز ولكنها في النهاية تتحول لتتخذ مظهرها الحقيقي « هل شاهدت امرأة عجوزاً تمضي عبر الطريق ؟ انني لم أشاهد عجوزاً وانما صبية تسير في بهاء الملكات » . حينما رقد بيتس في ١٩٣٩ محتضراً راح يتذكر هذه الكلمات على نحو مفزع وي طرح هذا السؤال على نفسه « هل ارسلت مسرحيتي تلك بالرصاص الانجليزي الى رجال بأعينهم ؟ » .

إن الأبطال الحقيقيين في مسرحيات أوكاسي وروايات أوفلاري هم النساء (غير المحاربات) . فالرجال غالباً ينتمون إلى أنماط قلقة من الشخصيات ، وشخصية ليو أودونيل التي أبدعها شين أوفولين لا تعدو أن تكون نقياً للبلبل . أما الكوماندور دان جالاجر في رواية وليام أوفلاري « المرشد » فانه يبلغ فئاته بأنهم « يتحدثون في مقر القيادة عن الرومانسية واليسارية وكافة أنواع الأفكار الغربية . ما الذي يعرفونه عن النمط الشاذ

للعقل القذر الذي يشكل الفلاح الايرلندي ؟ » غير أن أوفلاري وفرانك أوكنور وشين أوفولين كانوا جميعاً ممن قاتلوا في صفوف الجيش الجمهوري الايرلندي (وكان الأخير مديراً للمنشورات) وكان أوكاسي شيوعياً بشكل ما .

وأياً ما كانت الاتجاهات السياسية التي يقرها الارهابيون فان معظمهم هم حقاً من المتصوفة وتملكهم فكرة الاستشهاد ، انها الموضوع الرئيسي لروايات وليام أوفلاري ، وكروسبي الشهيد هو مزيج من المتصوف والنيشوي بعيد إلى الأذهان ابطال سافينكوف . إنه كما يقول هو « برق يلتصق في الظلمة » . إنه لا يحتاج إلى مرشد في الطريق إلى السماء . « إنني أنتظر فوق الجبال في أوروبا ، والعالم المسيحي بأسره ينتظر القيامة حينما توسد آلهة التقود والرغبة الحسية الثرى ، ومن جديد يتوجّ مخلصنا المسيح ملكاً للملوك ، لسوف يحمل السلام بين البشر كافة ، ولن يعود هناك شعب أو مرض وستكون المعاناة الوحيدة هي توق الأرواح الى التوحد مع الله » ان كل ذلك يصدر عن ارهابي منغمس في القتل العشوائي عقب الانتصار في الحرب على المحتل الأجنبي بالفعل .

ويتوالى ظهور مسألة الحافز مرات عديدة في الكتب التي كتبها المتممون ، فهناك التفسيرات التقليدية : « خدمة الشعب ، إنقاذ الأمة ، تخليص البشرية ، ولكن هناك أيضاً ضمير المثقف السيء الذي وصفه ريجيس دوبريه ، إن بطله فرانك لا يعثر على هويته الحقيقية أبدأ مع رجال العصابات ، لقد انضم اليهم لأنه يعاني من وخز الضمير » . « أين كنت يوم شن الفلاحون الهجوم في ديان - بيان - فو ، حينما أوقعت شرطة باتيستا فرانك باي عاجزاً على أحد أرصفة سانتياجو في كوبا ؟ . . . إن الجميع منهمكون في شرب اقداح النبيذ ومداعبة صدور النساء » .

وهناك حديث مسهب عن جرامسكي ولو كاتش ولكن في النهاية : « لا أهمية للمصير - الاشتراكي أو غيره - حتى لو نظرنا إلى مصير هؤلاء المسافرين ، المهم أن كل شيء يسير على ما يرام » .

حينما اندلعت الثورة المقدونية مع بداية القرن الحالي كان يججو جافوروف شاعراً بلغارياً شاباً يتلمس طريقه نحو معنى الحياة ، كتب إلى أحد أصدقائه يقول : « ان عالمي الداخلي بأسره حل به الدمار ، وسأتعرض للضياح اذا لم أجد حياً جديداً يلهمني » وقد وجد هذا الوعي في صفوف المنظمة الثورية لمقدونيا الداخلية . وكنتيجة لذلك كتب بعض القصائد الرائعة ، وقد دام الحماس عاماً أو عامين ثم عاد إليه الهمود والعجز والشعر الرمزي بالأسلوب الفرنسي .

ويتجلى حافز المثقف الذي يحنّ عبثاً لأن يكون إرهابياً في « لصوص في الليل » لارثر كوستلر ، فالقائد الارهابي يبلغ جوزيف بأنه يمتلك تلك النزعة الفكرية التي تجعله يرى وجهي العملة « وتلك رفاهية لم يعد بوسعنا السماح بها ، ان علينا أن نستخدم العنف والخديعة لكي نفقد الآخرين من

العنف والخديعة » ، ولكن على الرغم من أوهامه الأخلاقية فان جوزيف يطلب السماح له بالمشاركة في العمل « حتى ولو كان عملاً واحداً » . وكان من اليسير للغاية على الفتى الذي سئل عما حدا به الى الانضمام إلى المقاتلين من اجل الحرية أن يجيب بالاستعانة بالآية الأولى من الاصحاح العشرين لسفر الخروج : « أزيلوا ذكرى أماليك من تحت السماء » وبالآية الأولى من الاصحاح التاسع عشر لسفر التثنية : « عيناك لن تعرفا الشفقة » ، « لسوف تسكر سهامى بالدم » . لقد كان جوزيف بطل كوستلر ديمقراطياً اشتراكياً تحول إلى الارهاب لأنه ادرك أن الأمة التي تتألف من معترضين تنبج لاعتراضاتهم ضمايرهم لا يمكنها أن تواصل الحياة وانه « اذا ما ترك الأمر لهم فسوف يحل بساحتنا المصير الذي حل برفاقهم في المانيا والنمسا وايطاليا وغيرها » ، ومن هنا جاءت ضرورة التحدث « باللغة الوحيدة المفهومة على امتداد العالم من شنغهاي الى مدريد ، اللغة العالمية الجديدة التي يسهل تعلمها ، لغة المسدس القابع تحت السترة الجلدية » .

وقد قدّم الكتاب المقدس الهاماً لا ينضب معينه لابراهيم شتين (يائير) « فالله ذاته محارب ، وما النضال المسلح والقاء القنابل الا أعمال تتضمن تجسيد الرب ، ومملكة اسرائيل » . وهي مفهوم محوري وغامض الى حد ما في تفكير يائير ، سيتم التوصل اليه فحسب من خلال طريق وادي ظل الموت . ويظهر موضوع الموت في كافة قصائد شتين تقريباً بما في ذلك نشيد ليحي « لقد انضممنا إلى الصف جنوداً مجهولين لا يميزهم زي موحد طوال حياتنا ، لا يحيط بنا الا الروع وظل الموت » .

لقد تخرج جوزيف بطل كوستلر من مدرسة الديمقراطية الاشتراكية ليعانق النزعة الارهابية ، وقد كتب جورجي كاردوس ، وهو روائي آخر من أصل مجري ، قصة توضح السبب الذي دفع أحد الارهابيين إلى التخلي عن النضال المسلح ، والسبب لا يكمن في الضعف وانما في أنه وجد تحقّقه في طريقة حياة أخرى . وتقع أحداث الرواية في فلسطين خلال عهد الانتداب عام ١٩٤٦ أو ١٩٤٧ حيث نجد ديفيد هارياً يطارده البريطانيون باعتباره اربابياً وتطارده إرجون لعدم قيامه بمهمة عهدت بها إليه ، فيختبئ في مزرعة افراهم بوجاتير وبالتدريج يتحول ازدرأوه لأولئك الذين لجأوا الى المقاومة غير العنيفة الى اعجاب .

وكانت مشاكل كبرى ومتعددة تحكم حصاراً ضيقاً على الإيرلنديين وعلى فرانك بطل دوبريه . لكن مسألة الهدف لم تكن من بين هذه المشاكل ، فقد كان النضال ضد القهر هو الاهتمام الرئيسي لهم ، وكانت قضايا الخطأ والصواب يقينية بالنسبة لهم ، فهم يقاتلون من اجل قضية مقدسة ، وكان من شأنهم الا يفهموا دعاة الارهاب (الافلاطونيين أساساً) في الولايات المتحدة خلال الجيل التالي الذين كانوا يرون في بوني وكلايد أبطاهم ، كان مثل هذا الطرح كفيلاً حقاً بأن يكون تجديفاً . إن مفهوم التدمير ذاته كمسرح فوري كان يمكن أن يكون شيئاً داعياً للانحطاط بقيمة الذات ان لم يكن من غير الممكن استيعابه على

الاطلاق^(١) ، لقد كانت تلك هي لغة الارهابيين الدجالين . غير أن المنظومة العدمية لم تكن جديدة ، فقد ظهرت في أوساط اليمين واليسار على السواء ، لقد كشف الارهابي في « الوضع الانساني » لاندريه مالرو عن الايمان بالانسانية منذ وقت طويل ، وهو يقول : « لا أود أن تكون الإنسانية لامبالية على هذا النحو إزاء كل ضروب المعاناة » غير أنه في النهاية يلقي بنفسه وقنبلة أمام السيارة التي كان يعتقد مخطئاً أن شيانج كاي شيك كان يقودها .

إن مسألة الهدف لم تعن على الاطلاق ارنست فون سالومون ورفاقه الذين قاموا باغتيال راتينو ، وحينما وُجّه اليهم السؤال : « ما الذي تريدونه ؟ » كانت الإجابة « ليس بوسعنا أن نجيب لأننا لم نستطع أن نفهم السؤال ، اننا لم نكن نعمل وفق خطط وأهداف محددة » . ومن المؤكد أنهم لم يكونوا يقاتلون « من اجل أن يصبح الناس سعداء » وانما دفعتهم إلى العمل قوة داخلية من نوع ما ، وهكذا دفعهم حادث مثير إلى حادث آخر . وقد أخبرهم كيرن قائد المجموعة انه لقي حتفه منذ التاسع من نوفمبر ١٩١٨ - يوم الهدنة ، يوم العار الوطني ، وكل ما بقي انما هو الدمار « اننا نريد الثورة ، ومهمتنا هي أن ندفع لأن غمك بزمام السلطة » ، وحينما سئل كيرن عن نوعية الحافز الذي ينبغي أن يعترفوا به اذا ما اعتقلهم البوليس عقب الاغتيال ، أجاب وهو بين الضيق والشعور بأنه يواجه مشهداً مسلياً : « يا لله ، ما أقل أهمية هذا الأمر ، قولوا إنه كان من حكماء صهيون أو انه ترك اخته تتزوج راديك ، ما أهمية هذا ؟ » كانوا يخافون من شيء واحد فحسب : امكانية أن يظهر راتينو الميت كشاهد خلال المحاكمة ...

ويسود المناخ النفسي العدمي جانباً كبيراً من الأدب اليميني للفترة الأولى من عشرينيات القرن الحالي ، فشلاجير في مسرحية هانز جوست التي تحمل العنوان ذاته (والمهداة الى أدولف هتلر « تعبيراً عن اعجاب ممزوج بالحب ») لا يساوره الاضطراب من جراء مسألة ميتافيزيقية . فيما أن الفرنسيين يحتلون الدور فان من واجب كل وطني ألماني أن يقاومهم بكافة السبل الممكنة . والمشكلات الاخلاقية هنا لا تعني الجندي السابق كثيراً . واذا ما كانت قد راودته الشكوك في أول الأمر فقد كانت هذه الشكوك تدور حول فعالية الارهاب ، يقول :

« السياسة لا يمكن أن تخلقها حفنة من المندفعين ، ذلك لا يعدو أن يكون تلاعباً بالارهاب . إن كل عمل ينبغي أن يكون له هدف ... ولن تحرر خمسة وعشرون رطلاً من الديناميت متراً مربعاً من التراب الألماني ، ورجال العاصفة والانقضاض الفرديون هم عبث لا معنى له دون تأييد الجماهير .

أوبيرنيتز : « كلا ، ان ياسنا المطلق يجب أن يكتسح عقلية العبيد وحافر

(١) حينما يراودك الشك مارس الاحراق ، فالنار هي إله الثوري ، النار هي المسرح الفوري ، وما من كلمات يمكنها أن تعادل النار ، احرق العلم ، اشعل الكنيسة ، احرق ، احرق . وعقب ذلك بأقل من خمس سنوات كان ريد كليفر وجيري روبين رجلين آخرين يحرقان آفة العنف التي عبداها يوماً . (المؤلف) .

الربح وكل الممارسات البيروقراطية الوضيعة » .

شلاجيتز : « اذا كان الأمر كذلك فان المانيا بأسرها ستصبح مقبرة .
أوبرنيتز : « لأن تصبح مقبرة نظيفة خير لها من أن تغدو حانوتاً للشباب
العتيقة من الدرجة الخامسة » .

شلاجيتز : « تلك مسألة رأي » .

ولكنه بالفعل ينضم إلى أصدقائه في القيام بالعمليات الارهابية ،
يقول : « ما الذي يهّم إن لاقيت حتفي برصاصة في العشرين أو بالسرطان
في الأربعين أو بالسكتة الدماغية في الستين ؟ إن الناس يحتاجون إلى قس
لهم شجاعة التضحية بالأفضل ، قس يمارسون الذبح . . . » .

ويتنمي أبطال أرنولت برونين ، من مقاتلي الفياق الحرة في سيليزيا
العليا ، الى النسيج ذاته . وقد كان برونين صديقاً لبرتولد بريخت وقد
اجتذبه مثله العمل العنيف ، لكنه اتجه بحدة إلى اليمين ، غير أنه من
وجهة نظر النازيين ظل دائماً موضع شك إلى حد ما . وبينما استخدموه
حرصوا على إبقائه في متناول سلاحهم ، والأمر ذاته ينطبق على هانز .
فالادا الذي كتب صورة شبه توثيقية لفلاح شيلزفيغ هولشتين
من محترفي القاء القنابل الذين كانوا يأملون في أن أعمالهم العنيفة
ستجذب الانتباه الى الوقر الذي ينوءون به .

وفي قصة سالومون التي أشرنا اليها يظهر أوتوزعيم المجموعة الشيوعية
المقاتلة ، وهو شاب متعاطف ومقاتل شأن اليمينيين الذين يظهر نحوهم
انجذاباً طبعياً « سرعان ما أصبحنا أصدقاء » . ومثل هذه الصداقات
التي تبدو غريبة هي أمر مألوف تماماً في الواقع . فالمحرضون تربطهم في
النهاية أمور كثيرة مشتركة . ويحكي ميلوفان دوغلاس في قصة حياته كيف
أن الشيوعيين سرعان ما وجدوا لغة مشتركة في السجن للحوار مع المؤمنين

« المتعصبين الثوريين الوطنيين » المتتمين إلى منظمة أوستاشا الكرواتية .
لقد كان لهم عدو واحد هو الحكومة وكانوا يزدرون المعارضة الديمقراطية
لافتقارها إلى الشجاعة . ومن المؤكد أن الشيوعيين ما كانوا يوافقون على
الصلات التي تربط أوستاشا بإيطاليا الفاشية وبالمجر ولكنهم لم يقوموا بادانة
هذه الصلات . لقد كانت صداقتهم « صداقة مشروطة » .

ولم تكن المشكلات الجنسية موجودة بالنسبة لأعضاء نارودنايا فوليا أو
الاييرلنديين أو المقدونيين . وإذا ما وجدت فقد كان هناك اجماع على عدم
مناقشتها علناً ، فالحياة السرية تقضي على الصعيد النظري ، وإن لم يكن
عملياً دائماً ، بامتناع المشاركين فيها عن الارتباط بأية علاقات وثيقة ، بل
إن البعض دعا إلى الرهينة : فكل شيء يمكن أن يعوق الارهابي عن القيام
بمهمته الرئيسية محظور ، ويمكن دون شك أن نناقش بصورة مسهبة ما اذا
كان هذا كفاً أو تسامياً أو مجرد رد فعل من جانب جيل له قيم ومعايير مختلفة .
حقاً أن المشكلات الجنسية قد احتلت مكاناً بالغ الأهمية في كتابات
الارهابيين المعاصرين وبصفة خاصة في الولايات المتحدة والمانيا ، وأصبح
انفجار القنبلة ينظر اليه باعتباره نوعاً من الانتعاض أو الوصول إلى النشوة .
بل لقد ذهب مايكل بومان ، وهو عضو سابق في إحدى الجماعات
الارهابية ، إلى القول بأن اختيار أورفص الارهاب كان « مبرمجاً » ، فهو
رد فعل الفرد الذي لا يمكن تجنبه ازاء وجود أو غياب الخوف من الحب ،
فمعظم الارهابيين ان لم يكونوا جميعاً لأذوا بالحرب من ذلك الخوف إلى
العنف الشامل . وقد وصل من تجربته الخاصة وكذلك من كتابات
مالاتسبا وأريك فروم إلى الاستنتاج بأن الممارسة الثورية أو بالأحرى
الارهابية والحب لا يتعايشان في زمن واحد . وربما كان بومان محقاً فيما
يتعلق بالارهاب الأوروبي والأمريكي الشمالي في الستينيات والسبعينيات
من القرن الحالي ، أما ما اذا كان بمقدور المرء أن يصل إلى استنتاجات أوسع
نطاقاً من هذا الطرح ، فانه أمر يبدو أقل يقينية .

للشجرة حياة جلال محمد

الدراما النجريبية

في مصر

والناثير الغربي عليها

دار الآداب

قصيدتان

خالد الخرجي

١ - وطن في القلب !

دمي بضعة منك ينبض في رثتيك
أنا المستجير بنار هواك
أغث ظمأ في بُلّ عروقي
وشدّ على خفقة في الضلوع
وكن فارسي ،
كن نديمي ..
تناسل في جسدي سهر
وقلبي تخطفه الحزن والشوق
ها أنذا أصطفيك فخذ يدي ...
صحا العصر واستيقظت من رقاد السنين
ربوع الجزيرة .. بعثك قام ..

✱

٢ - دم الشهيد !

مطر ..
رَشْ أفياءنا المستحِمات بالضوء ،
فاعشوشبت غابّة الحُلم ،
يختبئ الآن بين ثياب الجنود ،
يبرعم نرجسة في حدائقنا
مطر ..
كانثيال العقيق ،
على صفحات النجوم المرايا
يفيض بهاء
يمور عطاء
ولا ينتهي
كلما مرّ عام .. وعام
تتوارثه الأرض .. يورق في الجمر ،
يبقى بذاكرة الأوفياء
وذاكرة الشعراء !

من رأى منكم الشمس تشرق في ظله
من رأى نخلة الله تشرّب من فيضه

وفي القلب أنت
وفي ،
وفي الروح .. في يقظتي والمنام !
أحذق فيك
أرى عالمي
والغد المشتهي
ومملكة لا تضام !
أرى مدناً ..
تستفيق وتنهض شامخة
يبتدي الخلق فيك
ويختتم الدهر أسفاره
والكلام !

من رأى غيمة تتكور في موجه
فليبارك مخاض اللظى
وليل هكذا يفتدي
وطن الشهداء !
دمه قمر ..
يتشرّق في مقلة الليل أو
وطن
طالع من جفون الضحى
ووريد الضياء ..
نطفة تتوهج في رخم زنبقة
كلما أخصبت ،
أزهرت في الذرى !
دمه آية الفتح صحو مخاضاتنا المقبلة
دمه اللهب .. الغضب . العنفوان
دمه العطر يغسل وجه البلاد
ويقتض أياها
دمه وردة للزمان !

بغداد - العراق

« نشيد الأسلحة »

عمام ترشاني

- ١ -

قالها ... ثم مات
لم أعد أبصر الفجر في وجهه
لم أعد أذكر الأغنيات ...
قالها . واختفى ..
حاملاً نعشه ،
وردة ،
فوق قبر القصيدة ،
والذكريات ...

- ٢ -

الزمان الذي
يتقمص شكل الملاحم والمعصرات ،
الزمان الذي ،
كان يأتي
على شكل برقين مفترسين
وجرحين يلتهمان .. احتواءً ... ،
وها هو يوشك أن يختفي
في مدار المراثي ...

- ٣ -

ساحرٌ أيها الخبز ، حين يمرّ صباك على الوجه
مرّ ... هديل طيور المخيم
هل أستعيد مع الوقت
بعض الرؤى ؟
إنّ نصف الجنون
تآكل في الحلم ،
وامتدّ . حتى صباح الخراب
.....
.....
أصرّحُ أنني أبعث زهر القصيدة
أطفئ نفض العلاقة

في صدرها ..
أستقرّ دماً عالقاً
في اليدين
وشمساً مكبلة في الجوارح
أشعر أنّ السماء تضيق عليكم ..
وأنّ المساء ... ،
يحاصر هذا الهدوء المكابر فيكم ..
وأنّ خريف السفر
وحده في النزيف
يدقّ على الرأس
يستشرف الصورة التالية ..
فانهضوا نحوه ...
قالها .. واختفى ...
قالها ... شاهراً موته ...
وامتطى الصهوة العالية

- ٤ -

شجرٌ أسود ،
يهدر اليوم ،
أسماعنا الغالية ..
والقطارات تلهث في القلب والذاكرة ..
أيّ قنبلة
نصبوا جسمه فوقها ..
فارتداها نشيداً إلى « دالية »
أيها الشعر اخفض جناحك ذلاً ..
ولا تبتعد ..
إنّ غيم البلاد الجميل
يزفّ دماً عاشقاً نحونا ...
واهجري يا صلاة البكاء ،
اهجري الأضرحة ..
إنّ عشب الدماء ،
يشدّ يديه على الأسلحة

قصة قصيرة

التكري

جنان جاسم حلاوي

الريح تدفع أوراق الشجر الصفرة الميتة فوق الأسفلت فتلتصق بالطين والماء الراكد في الحفر . الشوارع شبه خالية والسماء قطعة من رصاص متكتل .

انكمشت داخل معطفي ، اختبأت فيه ثم رفعت ياقته واتجهت صوب فندقني المتواضع . البيوت مغسولة بمطار الليلة الفائتة . خلفتها ورائي . تجاهلتها ، تجاهلت المارة والشوارع وأشجار الصنوبر المتعامدة على جانبي الطريق ، ولجت الفندق ، زاغت الاشباح من أمامي . العتمة قاسية ، متحجرة لولا الضوء الضئيل المنبثق من الشباك ، والذي هدأ من وقع اختلاف النور على عيني . صعدت الدرج الداخلي الى حجرتي القابعة في الطابق الثاني .

الدرجات بدت غير اعتيادية ، مبلولة بشيء ما . . . شيء كثيف يختلف عن أن يسميه المرء ماء أو طيناً أو قيثاً . انحنيت ومسحت ارضية الدرج بسبابتي ، التي ما ان قربتها من الضوء الخافت المنبجس وسط الظلمة حتى تأكد لي ، ان ما يلطخ اصبعي دم متجلط مسود . تتبععت خيوط الدم الدكناء حتى نهاية الدرجة العليا . لحظت آثار اقدام ملوثة بالدماء متجهة الى مكان ما . حاولت جهدي أن اتبع خيط الدم : هنا جنب هذي الغرفة ، أو هناك عند ذاك الحائط أو بعيداً في ذلك الرواق حتى انتهيت عند باب مألوف نصف مغلق ، لو فتحتة لوجدت خلفه غرفتي التي أنام فيها كل يوم . سارعت إلى فتح ضلفة الباب . دهشت . كان الدم يلطخ الغرفة ، والسريير يقطر دماً ، والحرام غيرت ألوانه بقع الدماء . كانت آثار الاصابع الدموية مرتسمة على الجدران والمائدة والستائر والكتب وحتى على فرشاة الأسنان وابريق الشاي والتقويم المعلقة فوّهة امرأة مستديرة . ارتعبت ، وددت أن أغادر المكان وكأني لم أره وأطأه مطلقاً . تقلصت أصابعي ، كدت أنهار . . إنها لمفاجأة غير متوقعة . لماذا لا يلبس الانسان طاقية الاخفاء ويختفي ؟ لماذا لا يختبئ بين الغيوم أو في فوّهة بركان أو في قاع بحر أو يطير بعيداً الى الكواكب المجهولة النائية ؟ لماذا لا يتحوّل إلى معطف أو مجرد جلد ممسوح القسّمات ؟ وهل يختبئ الانسان داخل جلده أو يتزعزعه جلده كما يقولون ؟ . . انتبهت الى أن أحداً ما يرقد فوق السريير . تحسّسته كأني أوقظه ، أو لأتأكد من أنه موجود فعلاً تحت الأغطية . دفعت الحرام حتى رجليه . كان بديناً بعض الشيء ، ممزق الملابس ،

أشعث الشعر ، غطت خاصرته بقعة دم كبيرة . قلبته على جنبه . بان مقبض من خشب الصنوبر المنحوت ناتئاً بين ملابسه . وجدته مطعوناً بسكين ضخمة شقّ نصلها بطنه حتى خاصرته ببشاعة مقصودة . كان ميتاً ، جثة مكشورة الاسنان ، باردة ، هامدة منذ ساعات . رجعت إلى الخلف متمتماً . . « من يا ترى قتله ؟ من سحبه ؟ لماذا أتوا به إلى غرفتي ؟ » . . .

تركت الغرفة هلعاً تطاردني التساؤلات ، يلفها الغموض . . . هل أشرت بجرّمة ما دون أن أدري ؟ . . الفندق هاديء هدوء المقابر ، والأبواب نصف مفتوحة . لم أجرؤ على أن ألج أياً منها . الطابق الأرضي معتم أو مضاء اضواء خفيفة في بعض الجوانب من نافذة عالية في الجدار . لماذا تركوا الفندق ؟ الرواق أمامي فارغ . تشقّ أرضيته منساحة ، خيوط دماء أو آثار اقدام دموية حتى باب موارب . . سأجازف هذه المرة أو أهرب . وأتسلق حوائط ، البيوت القريبة لأخبر أحداً ما . مشيت متردداً ثم خبيت كالحصان ودفعت الباب . أطللت قليلاً ثم دخلت . . صعقت . . وكأني تفككت تماماً أو تبخرت أو فقدت وعيي لقرن من الزمان ثم أفقت حتى أنني لا أدري كيف انتهيت على صوت حاد ، أمر ، تنطقه شفاه يعلوها شارب خفيف ، يتهدل فوق ملامح خلقتها تترية أو مغولية أو خليطاً لعدة وجوه قاسية كلبية العيون . كرر مرة ثانية صوته ، ظننته قال :

- تعال . . . تعال

- سألته متردداً : - من أنت ؟

قال أمراً وقد حدجني بعينين عميقتين . ضيقتين ، مشيراً إلى مقعد حديدي واطىء :

- اقترب وأجلس هنا . .

اقتربت منه ولكني لم أجلس بل لم اقترب إلا قليلاً . سألتني :

- لماذا قتلت مروض الأسود ؟

- أي مروض ؟ ولماذا أقتله ؟

- وهل تنكر ؟

- لا علاقة لي بالأمر ، ولماذا أنكر . . ها ؟

- لقد وجدت جثته في غرفتك .

- ربما سحبتها احد إلى هناك . .

- انك تنكر . ها ؟ تنكر يا ابن الـ « »

كان التتري جالساً على كرسي وسط الغرفة ، ولكني لم أر قربه أي أثر للدماء سوى عدة غريبة من الشفرات النظيفة والأسلاك والأخشاب المنجورة بدقة ، ومائدة وضعت عليها أوراق عديدة وقلم . لقد شغلني عيناه وصراخه عن رؤية كل ما في الغرفة . قرّرت أن أغادرها مسرعاً ولو اضطرت - اذا منعني هذا الوغد - ان أقتله فعلاً . . .

وكما لو أنني طرت وتلاشيت ، هربت نازلاً الدرج - حتى كدت

أترحلني ببقع الدم - دافعاً باب الفندق ، منسللاً إلى أول زقاق واجهني . ركضت عابراً الأزقة والشوارع والفنادق والبيوت . . اصطدمت أكثر من مرة بالناس ، بالأشجار . مجنوناً ظنوني أو هارباً من السجن أو لصاً . حاول أحدهم أن يطاردي بل حاول شرطي أن يمسك بي جاداً ، حتى حسبت أن الغيم يطاردي والسياء تسرع خلفي ، والشوارع تكبل أرجلي والأرصعة تتعيني وتعيقني ، وأنا الهت . . الهت . . والهت مأخوذاً . وقفت جنب زقاق فرعي . جلست على دكة اسمتية ، ووضعت رأسي بين راحتي . كان صدري يعلو ويهبط ، وقلبي ينبض بقوة ، ومعدتي تخور ، ورجلاي تتداعيان . كنت تعباً حتى العظم . أوشكت أن أرفع رأسي إذ أن هاجساً ما دفعني لأحدق في الرجل الواقف أمامي . فضلت أن أبقى على حالتي حتى أنام وأهدأ . ولكن الهاجس كان يعذبني ، يحفزني ، ويرعبني . رفعت رأسي إلى أعلى قليلاً ، لحظته يقترب مني ببرود ، وقوة . التفت إلى نهاية الزقاق علني اجد منفذاً للهروب ، تأملتة ملياً : كان رجلاً قصيراً ، ممتلئاً ، يلفه الضباب ، وتحجب وجهه قبة مسدلة وياقة معطف عالية ، يحدق في ، ويتقدم مني خطوة . . خطوة . ببطء ، بهدوء وعناد غريبيين حتى بانث ملاحه في ضوء النهار الخافت ، متخذة هيئة تترية مخيفة . وقف قريباً - بضع خطوات - عني ، جنب أحد الأبواب ، وراح يتابعني بعينين حاقدين لم أر مثلها في حياتي . . . المسافة بيننا تقلص ، تهرت ثم تختفي كذيل نيزك لا يني يذوب مثلما يتوهج بانخطاف . تراجعت متعثراً ، مستغرباً ، صارخاً فيه بصوت حاد - ولو أنني كنت وقتها لا أملك امكانية الصباح العنيف - ما لبث أن تهدج وخفت :

- ماذا تريد مني ؟ . . . لم أقتل أحداً . . ما شأني بمروض الأسود ؟ ما شأني أنا ؟ . . . أتركي

خلفته ورائي ومشيت مستوفزاً كأي أخطو على إيقاع ناقوس يرن بوحشية . كنت احسن بنظراته تسلخ جلد ظهري وتطوف في دمي وتطأ كل خلية في ، وتحرق أعصابي بنار هادئة . كنت أسمع وقع خطواته خلفي تلاحقني ، تمزقي ، وتدفعني دفعا إلى دائرة التساؤلات المستحيلة . . . من أين أتى هذا الرجل ؟ ولماذا يتهمني بالقتل ؟ ولماذا لا يتردد في اتهام الناس ؟ وهل يجوز أنه قتل مروّض الاسود ليتهمني ؟ وهل يجد الجسارة ليعلن ذلك أمام الملأ ؟

عجزت عن أن أثبت شيئاً . قد أذهب إلى دائرة الشرطة وأخبرهم . ولكن من يبرئني ؟ وقد يملك هذا الوغد أدلة حقيقية ضدي . . . لقد سمعت قديماً ان بعض الناس يقتلون دون أن يدروا ، ولكنني يا إلهي كنت واعياً تماماً عندما أفقت صباحاً ، وتركت الفندق ، وأفطرت ، ثم ذهبت لزيارة بعض الاقارب ، معرجاً على صندوق الرسائل ، حتى أذكر أنني ضايقت بعض الفتيات ثم تذكرت أنني نسيت مظليّ فرجعت لأخذها . وماذا في الأمر غير ذلك ؟

الشوارع ملؤها وحل ، والصنوبر المثقل بالحزن لا يلبث يتمايل مع كل هبة ، والسياء تنث مطراً خفيفاً .

التفت خلفي . لم أجده . واصلت سيري حتى مقهى قريب . رواده قلائل . دافئ نوعاً ما . بحثت في الوجوه عن وجه أليف ، مؤنس ، التجيء إليه . كان الضباب - الذي هبط على المدينة منذ لحظات كأجساد ملائكة بيض ، شفافاً - يلتصق بزجاج المقهى مع الدخان والانفاس الرطبة . دفعت الباب الزجاجي . ولما لم أجد من يكسر وحدتي وخوفي ، اخترت لي مكاناً ما والتجأت إليه .

طلبت شيئاً ، شربته ، دخت سيجارة ، متابعاً أوضاع الجالسين والداخلين والخارجين . سمعت همساً خلفي ، ولهاثاً حاراً يلفحني - أو خلته يلفحني - ويشير زغب رقبتي ، التفت ، وجدته أحد الرواد ، وقد سارع فأعطاني ظهره ، وجعل يدخن « النارجيلة » تقصّدت أن أرى وجهه ، منحنيّاً جنبه بتهيب . كان يتسم ويهمس بكلمات غامضة . استدار فجأة وفتح عينيه الصغيرتين ، الضيقتين كعيون التتر أو المغول بوجهي . حتى أنني لم أر في عمقها الا قسمائي وقد حطّهما الذهول . ومثل شيء حادّ وخزني . صرخت . هربت - هو حلم ما ؟

- ركضت في الأزقة . في الشوارع . تسلفت بعض الاسيجة - هل هي حقيقة ؟ عبرت الساحات . ركض بعض الناس خلفي . وجدت نفسي مباشرة أمام باب الفندق تسلفت الدرجات ، ثم فتحت باب غرفتي بعد أن وجدته مقفلاً . كانت الغرفة نظيفة . هادئة ، لا يبدو عليها أي أثر للعنف ، وللمرة الأولى شعرت بأنني تعب جداً وان ملابسي رطبة نوعاً ، تحسستها ، وجدتها ملطخة بالدماء تمددت على السرير مخدولاً وانا اتلمس المقبض الخشبي الصنوبري ، وقد أنغرز نصله في جني : حقيقة مرعبة همستها . أغمضت عيني ، ثم فتحتها فجأة على عيني خرزيتين تحدقان بي : عيني رجل أشعث شوّه وجهه رعب فظيع . جسّ جسدي كأنه يوقظني ، رفع الحرام عني ، قلبي ، تفحص المقبض الخشبي ، ثم تمت مع نفسه « من يا ترى قتله ؟ من سحبه ؟ لماذا اتوا به إلى غرفتي ؟ »

تراجع إلى الوراء مدهوشاً . فتح باب الغرفة بأنانة كأنه يخاف أن يزعجني ثم ولى هارباً . . . تحاملت على نفسي ، وتطلعت من النافذة . كان الأشعث يمشي مسرعاً أو يركض في الزقاق المقابل وقد تبعه رجل تترى قصير ، بهدوء وحذر عجبيين .

تلك هي النافذة موصدة ، والغرفة ساكنة تعلقها ضربات قطرات المطر على الزجاج . . . كانت السماء تهطل بغزارة والصنوبر يهتز بعنف والشارع تجرفه المياه ، وجثتي المدامة ، هادمة ، رخوة ، يغزوها الخدر ببطء . . ببطء شديد .

غناء صباغ الدين كريد

يعبر الوعل صمته، والفيافي...
يعبر الوعل جنة الموت والهواء الثقيل
يلحق الوعل حلمه الممكن
المستحيل...

★ ★ ★

هل تقولين أنت..
أم الشتاء الذي يقول..
هي الريح.. اسمعي..
انني الريح، تجوب الأرض
تستطيل تخيلاً،
والربيع قاب قوسين،
والبحر قاب قوسين،
ابدئي حلمك الفسيح
وانظري البحر خارجاً من قبوره الضيقة
قادمًا يحمل الصدف المثقل بالدمع،
يحمل الوعد والندور..
فاصنعي عقدك المضيء،
أضيئي..
واخطري في مرايا الوجود..

★ ★ ★

ورافقي الدهر،
قلت خذني إليك،
انني طافح بالبكاء،
وامتطيت مهرة الحزن..
وجائعا كنت،
فكان الدهر نديي
وكنتُ سلطانهُ
فأسمعتني من لطائف الشعر والنكات الكثير..
وكان يملأ الصحاف بالطعام الشهي،
وكنا نقرع الكؤوس..
ثم اختصمت مع الدهر
واتخذت طريقي إلى الحدايق الغن..
التي، ربما،
تهب القلب نشوة لا تزول..

★ ★ ★

استنصري للقاء الأخير..
رجفة،
رجفة.. وبأقي الزمان المطير..

★ ★ ★

لا الفضاء فسيح.. كالحيط
ولا السفن في الماء،
تحمل الأسلحة..
قربي السيف
يستفحل اللصوص، في مملكة الله..
قربي السيف،
الطيور تصنع الأعشاش
من أجل أن لا تكون..

★ ★ ★

يصغ العشب بالأرجوان
جنة الطير،
والعصافير تبكي،
في انتظار الأهله
أو تغني على الأراجيح..
للزمان الجميل..
والهوى،

بين لفح الأسى
وبرد الهوان
يقصد الشجر العاقر
يستميل يابس الغصون..

★ ★ ★

وجهه صفحة في الكتاب القديم
والدروب عند عينيه كالأصابع الخمسة
ولا شيء يستفر شهوة القلب..
لا شيء يستضيء في الزمن القادم..
والبحر يرسل الزبد الرمادي
في لغات الصخور..
والذين يمتطون شهوة الموج
يجرثون ماء المحيطات
يغمدون في التربة الواجفة
البذار العقيم..

هو الوعل في كهفه المنيع القصي
 موحش القلب كالاله
 قبل أن يخلق الكون،
 لا يريد
 لا يخاف
 لا يرتجي..
 ولا شيء يمضي
 ولا شيء يأتي..
 فاتركوه ينظر المدن الشعثة
 تكتظ بالترهات، والمستنقعات..
 ينظر الجياح يحطمون واجهات الحلات..
 يخشون أوجه الطغاة، والأكاذيب..
 ينهشون السيوف..
 في وجع الشهوة والرعب
 يشعلون عانة العاصمة
 في غد يحمل الوعل أشياءه
 ويأتي..

★ ★ ★

الشارع المضاء،
 والحرس الشجعان
 ينظفون الأسلحة
 بالبسمات الضارية..
 الفضاء الفسيح يأتيك،
 في صحف اليوم سراً كالهديل..
 أو الطيور التي تحط في شجر الحزن
 والغصون تستعيد نفسها.
 نسفها من عصارة الأزمنة..
 والحزن قامة تحمل الفرع المعطوب
 ثماراً،
 ويمضي..
 والعمر فسحة تستجيب للعناق،
 تستعيد قدرة العاشق الذي يفرش
 الأرض بالعشب،
 ينادي:
 ارحلي يا طيور عن زمن القحط،
 اصعدي في الصفيح..
 والعشق يصبغ الفضاء بالأرجوان،
 والمدى يحضن الأفق..
 لا الأفق يأتي..
 ولا الموج يقذف المهرجان
 والمسافات تقبل الاختصار

ويبقى الموج،
 والنورس الوحيد،
 والموج،
 والزمان..

★ ★ ★

هل النبذ الذي يسكبون،
 أم دمي..؟!
 أهذا جسدي
 حقل حنطة.. أهو الآن
 تفاحة ناضجة..
 اشربوا في الصباح الخطير..
 ودمي ضائع في قبائل الهون،
 فارسوا بالسيوف شجر الخيزران،
 واتركوا في السفوح،
 أثراً من دم الأضاحي..
 أو بقايا الذنور..
 ولبنان مشرق بالدماء
 ذاهب في فلسطين.. يحمل الشوق
 والصليب..
 فاستريحوا إلى الجلوس اللذيذ
 في شطايا العروش،
 تبرق الحكمة العاهرة..
 ولبنان صاعد في الجبال
 يقلب الآية القاصفة..
 وهذي دمائي
 تستحيل في الأنابيب ثورة زائفه..
 فاستريحوا إلى الجلوس اللذيذ
 واجعلوا الحضارة فرجاً
 واتركوا عضو داوود يعلو
 موسم الأرصفه..

★ ★ ★

والأسى يغمر السهل والجبال..
 والنهر جثة طافيه،
 بين أعشابه
 والجبال تملأ القلب بالخشوع المضي..
 الغزاة يعبرون الدروب.. للنهر
 وهذي أمة الطغاة
 والوعل هائم في الضباب..
 يقرأ الثورة القادمة
 يسحب الجثة الطافيه..

في ضفاف الأردن.. كان هناك
 يشرب الماء..
 يمضي الهوينا..
 الأفاعي تطارد العصافير
 ترتدي العشب،
 تحتفي في الضفاف..
 وتأتي من شعاب الجبال..

★ ★ ★

انظروا في مرايا السماء والأرض،
 أمتي تستكين إلى الذبح..
 الرعاة يطردون الأشباح بالصفير،
 فانظروا في مرايا السماء
 المدن الفاضلة..
 أمتي خلف أجراسها، والشعاب لا تنتهي
 والليل متصل بالليل،
 والينابيع تصنع النهر
 تصنع الغاب والطيور..
 تقرأ الفلسفة..
 والعروش تمتطي زخرف القول..
 وتعلو في الحراب،
 ويأتي.. في ظلام الضباب
 صوت أجراسها الخافتة..
 والوعل خلف حلم قديم
 وجهه آية الشوق والذهول..

★ ★ ★

أهذي قامة الحب تعبر الآن
 كالمهرجان
 شارع الموت والصليل..
 ترتدي فرح الزهر
 أجنح الحلم،
 صوة الزمان الأصيل..
 وتمضي..
 تحتفي في غبار
 الدخان..

دمشق

هَمَّ البَحْثِ الشِّعْرِي

وَمَطْمَحِ الْكِتَابَةِ الْجَمَاعِيَّةِ

بقلم : أحمد لمسيح

حوار - قراءة

مع محمد الأشعري

فائحة :

الكتابة تورط ، قد تبدو لعبة من اجل التصعيد العابر ، لكن الوعي يحولها الى « تهمة » ومن ثم تبدأ المسؤولية ، والبحث عن الشرعية بالإبداع والتجاوز ، وأحياناً بالجنون والتخريب ، فمبرر الاستمرارية آنئذ يكون هو نقد اللاحياة في كل ما هو يومي ، والقدرة على التجاوز لكل ثابت بحثاً عن المتغير ، وإلا سيتحول المتورط في الكتابة إلى مجرد حاوٍ في السيرك ، ويسقط في حبالل اجهزة الثقافة السائدة المؤطرة للكذب وتجميل كل ما هو مشوهٌ بعبارات - مساحيق محافضة « و « مناضلة » ضد كل ما هو مستقبلي .

الكتابة - حتى التي تدعي أنها ثورية - غير منفصلة عن المتعة ، اذ المطلوب هو تحقيق الكتابة ضمن مسار التغيير ، لتحقيق التغيير - الوهم ، ولا أقول الحلم - في الكتابة ، وتضخيم دورها في اختزال كل أدوات التغيير فيها .

الدخول الى عالم الكتابة قد يكون بالصدفة ، قد يكون مغامرة ، على كل فهو مباح ، والانسحاب أيضاً ، انما البقاء قد لا يتحمل طفولة المتشوق وبراءته ، ولثلا يتهم الداخل - غير الفاتح - باللعب في حيز ليس له ، وبأدوات لا يهيمن عليها ، يكون البحث ، وتكون المحاوراة التي لا تتوقف من داخل هذا العالم - الكتابة ، الذي لا يقبل - يعترف إلا بمن يتقن « الشغب المنظم » ، والفضول - الكشف ، وبالتالي تحديد المنطلق النظري المحدد للموقف ، تلك البنية المكسرة للكينونة الطبقيّة المنحدرة ، وإلا سيكون الهم صدى وليس محاوراة وكشفاً ، وانحيازاً ، وربما تكون الكتابة - غير الشرعية - خروجاً وخيانة ، حيث :

يستوقفك المسارة

يصرخ أحد الناس

(اذا لا نطعم شعراً ، نحن نريد رغيفاً)

لكن .. لا تقف ولا تكتب

تعدو .. تعدو - تدخل باب القصر
وتكون خرجت من الوطن ومقرت من الذاكرة
حوار الشيخ .. ضجيج المارة وحديث الناس
(سهيل الخليل الجريحة . ص ٨)

من بين الشعراء المغاربة ، الذين لا ينفصلون عن الوطن ولا يمزقون الذاكرة ، قلة تتميز بالتحدي في إجابتها بنعم عن السؤال : « هل أنت شاعر ؟ » والذي يتحدثون به في اجابتهم هو القدرة على اخلاصهم لحقن أساسيين : الحق التاريخي ، والحق الفني ، كأمانة وعقدة تربطهم بذواتهم وبفهم وبالغير ، هؤلاء - كما قلت قلة - ومن بينهم الأخ الأشعري الذي صدر له أخيراً ديوان « سهيل الخليل الجريحة » - الذي يوافق بين منطلقاته النظرية وممارسته الابداعية ، فقصائد الديوان تحمل في داخلها مفاتيح لتصوراته ومطامحه الفنية ، حيث القصيدة عنده انتاج ذهني متأسس على قراءة الواقع في سكونيته المُقَرَّزة - حزن - وفي حقيقته من حيث متغيراته اللامرئية - حلم - وتفتتت مكوناته المرتبكة والخروج بشهادة تحاور المستقبلي - التاريخي والسكوني - اللاتاريخي في الآن نفسه :

أنت الآن تريد كتابة شيء عن زمك

تكتب عن ليلة أنس ما مرت قط

وأن الناس يعيشون على شاطئ دجلة

وحصيلة ذاك العام ألف قصيدة مدح

ومشاة اللحان

وقافلة جوارى وصلت من أرض الفرس (ص ٧) .

.....

.....

لا أجد الانسان المسروق القوت ، المنخور القلب

لكن ، ألمح بين ثنايا أحرفك خيال الشيخ

صحيح المبرة وحديث الناس
وأكون عرفت الشيء من الضد
وفهمت حديثك عن زمناك (ص ١٠)

وتكون القراءة محاكمة ، بينما القصيدة لا تريد أن تكون قراءة نهائية ،
فهي تصرخ بأنها ليست غير مشروع ، تتلمس فيه ذلك التماس - الشرارة
بين الذات والموضوع كمحور استقطاب بين الوشم (الذات كخزان ذي
طاقة ، وكمستج للهم) وبين الهم الانساني (الموضوع ك لحظة وكتلة
تاريخيتين ، لحظة بين كتلة لا تاريخية متشبثة بالواقع الكائن ومحاولة
الارتقاء على تسكينه والحفاظ عليه ، وبين كتلة تاريخية طموحة
للمستقبل ، وما بينهما) .

ومن ثمة ينسحب الأشعر من دائرة الشعر - المنشور ، ويرفض النقل
الأمي الساذج للواقع في سطحه الباردة ، ليدخل متفاعلاً ومحوراً ،
ولهذا يكشف عن مطمحه الفني في التفرد بلونه الصوتي ، وتمييزه عن شعراء
الصدى والسفارية ، فقصادته تحاول أن تغرينا بالأ فرق بينها كنصوص -
الزمن فيها واحد ، الحاضر يحاكم الماضي ويركب دواخله المتصارعة
للمستقبل - تحاول أن تظهر بأنها نصوص متواحدة من داخلها ، والحقيقة
أنها متعددة في بعضها ، وتراكم هذه الحالات - الامتداد تفرز تجاوزات
ضمن التجربة - البحث ، وتعطي لنفسها شرعية في الهوية الشعرية ،
وتكون هي القصيدة - المرأة ، تأتي متجددة الوجه والداخل . . تأتي
معشوقة ، ولا تعطي لنفسها بسهولة - لالشاعرها ولا لقارئها - حيث تصر
على المعاناة في التعامل معها ، وبذلك تأتي القصائد بنقلات - تجاوزات ،
تتلاشى في تفرعاتها ، غير أنها تضبط وهي تستسقي من جذورها
(الواقع - الشاعر - النظرية) . ولنبدأ بمحاورة الديوان والشاعر :

١ - داخل كل قصيدة يوجد مشروع قصيدة أخرى :

س - اختيار القصائد قد يكون عشوائياً ، وقد يكون مقصوداً ، مع
ذلك تبدو في الديوان تجاوزات كالمراحل ، حيث يحمل الديوان عدة
أجنحة ، فقد لاحظت أن في داخل كل قصيدة يوجد مشروع قصيدة
أخرى .

ج - هناك جانب شكلي في المسألة ، فالكتابة على مدى خمس أوست
سنوات تضع نصب أعين الشاعر مهمة التواصل مع القارئ ، انها تصنع
قضية محددة هي النشر ، فالسائد عملياً هو أن النشر لا يشكل فقط عملية
تواصل ، ولكنه أيضاً يشكل عملية تجاوز للمكتوب ، تجاوزاً للمكتوب
انطلاقاً مما لم يكتب بعد ، أي انطلاقاً في البحث عن آفاق جديدة .

هذا الجانب الشكلي له تأثير قوي على مفهوم المرحلة في الكتابة العربية
على العموم ، كان بإمكان تجربتي القصيرة زمنياً أن تصل إلى القارئ على
مراحل ، هذه المراحل هي في الوقت نفسه مؤشر التحولات في مفهوم
الكتابة الشعرية ، وحتى في الرؤى التي تحبل بها الكتابة ، وتعرف أن
محاولة نشر الديوان تكررت ، وأصبحت معروفة بيننا كأصدقاء ، وفي كل
مرة كنت أقدم مخطوطاً مختلفاً عن السابق ، وانطلاقاً من المرحلة التي كنت

أقف عندها ، قبل كل محاولة نشر ، والقضية موضوعية هي أن الانسان لا
يتوقف عن الكتابة في انتظار النشر ، والحالة هذه ان الاضافات التي تضاف
كما أنها لا تنتظر وقتاً معيناً لكي تكشف عن إمكانات التحولات فيها .

لذلك يمكن أن يلاحظ في الديوان نوع من التشتت أو نوع من التوزع في
القصيدة لا على مستوى مفهوم الكتابة الشعرية وكيفية توظيفه ، بل حتى
على مستوى التركيب لمضامين القصائد ، وقد اضطرت قبل دفع هذا
المخطوط للطبع لأحذف بعض القصائد ، وإلحاق كثير من القصائد كان
من الممكن أن تؤجل الى تجربة نشر أخرى .

هناك جانب مضموني ، وهو ما أشرت اليه عندما قلت ، بخيل اليك أن
كل قصيدة تحمل جينياً - مشروعاً للقصيدة أخرى ، ففي مناقشات سابقة -
معك بالخصوص - كنت ألح على أي عندما أصل إلى المرحلة التي سأقتنع
فيها بأنني كتبت بالضبط ما أفكر فيه وبالطريقة التي أفكر بها فسيتهي
طموحي للكتابة ، والحقيقة هي أنه ليست عندي عادة للكتابة بل طموح
للكتابة ، لقد تجاوزت كثيراً من الشعارات التي ارتبطت في مرحلة ما
بخصوصيات الكتابة العربية ، وبعد سنوات من التخطب في الهموم
الذاتية ، وفي ملامسة الواقع برومانسية وكل المخاضات التي صاحبها .
كانت في هذه الفترة شعارات مسيطرة تحمل نزعات طوباوية ، وهذه
الشعارات هي من قبيل الكتابة - الفعل .

ازدواجية الشاهد والضحية (الكاتب) . . هناك تضخيم ولا يزال
للكتابة كدور ، كأداة ، وقدمت في كثير من الأحيان ، كأداة متكاملة ،
أداة ذات بنات خاصة ، أداة تستطيع التغيير ، ليس في المجال الثقافي
بالخصوص ، ولكن التغيير بمفهومه الشامل ، العام . قلت في البداية إنني
تجاوزت مرحلة المخاطبة ، تجاوزت هذه المغالطة .

عملية الكتابة هي طموح - بالنسبة لي - نحو إيجاد علائق وبنات
جديدة للنص ، هذا من اجل التغيير في مجال مجدد ، هو بالذات المجال
الثقافي ، طبعاً الكتابة في هذه الحالة لن تكون خالية من المضامين التي هي
محور الصراع والنضال اليومي من اجل التغيير ، لأنها مشروطة بوجود هذه
المضامين ، وحين تكون مشروطة بوجود هذه المضامين ، فهي لا تعني
تحقيقها على المستوى العملي بالكتابة ، بقدر ما تعني إعادة تأسيسها على
مستوى الإبداع ، إعادة تأسيسها أيضاً على مستوى الاستيعاب ، على
مستوى الفهم ، من هذا المنطلق ، فاني لا أسمى المقاطع الأخيرة من
قصائدي نهايات ، إنني أضطر في كثير من الأحيان أن أوقف القصيدة لأنها
فتحت لي مجالاً ليس لي استعداد أني لتبعتها على المستوى الشعري ، فكل
كتابة لقصيدة أخرى هي انطلاقاً من عجز القصيدة السابقة ، ومن
الاستشراف لآفاق ، هي بالضبط ، آفاق البحث الشعري (تسمية
مؤقتة) ، لكن ، ما أقوم به فعلاً هو البحث في ميدان النص الشعري .

٢ - بدايات القصائد ونهاياتها :

س - إصرارك على تحديد الموقع الملموس للقصيدة في مفهومها الفاعل
داخل مجال محدد غير عاكس - بشكل آلي - وغير مختزل للصراع اليومي . .

واستمرار رحلتك في البحث الشعري (مع تأكيدك على التوقف عند القصيدة - النموذج . . وما للشاعر من قصيدة - نموذج يُمَسِّكُ بها) ، أرى أن الرأي ليس سابقاً ، بل لا متته ، بل هو متطور ضمن مسارات تجربتك ، وقد قرأت - ربما - جل قصائدك التي كتبتها بالطبع ، ذلك البحث لا يمكن أن نسميه موضة أو جنون التفتيش عن الأشكال بقدر ما هو بحث عن شكل يستوعب موضوعه ولا يستلب أمامه ، بالنسبة لك - على المستوى النظري - على الأقل - لا تريد أن تفصل بين الشكل والمضمون .

أنا في نظري ، أرى القصيدة الحقيقية هي التي يكون المضمون فيها مُنْشَطاً لمماريتها ، وتكون قمة الفنية فيها مدى إمساكها بمضمونها ، وأرى بأن الشكل الهادم للشكل المهترئ ، والذي يعكس رؤية سائدة ، هو عمل نضالي في مجال الكتابة ، والأهم هو قلب تصوراتنا المقلوبة ، من هذه المنطلقات أود أن أحاورك في أمر بدايات قصائدك ونهاياتها ، حيث لاحظت انتقالات على هذا المستوى من التعامل مع شعرك .

البداية في القصيدة عندك مرت بمرحلة « الإخبار » ، الى مرحلة الصورة التي تبدأ بالاتساع إلى أن تتلاشى ، الى الصورة - الهوية بشكل ممزق وفوضوي ، وتبدأ القصيدة بالتنامي انطلاقاً من فاتها ، أو تجعل داخلها مركزاً يفيض - منه - على بداية القصيدة ونهايتها وتكون الفاتحة ضفة .

أما عن النهايات فأغلبها - وخاصة في القصائد الأولى - توحى وكأنك من خلال بحثك ومعاناتك داخل الصراع اليومي ، وكيف الطريق إلى التعبير عما هو يومي ؟ أقول ، يقودك بحثك إلى اكتشاف ، الى التوصل إلى « قاعدة - قانون » ، لا أقول شعاراً ، هذه النهايات مرت بمراحل ثلاث : التوقف عند « أعرف »

نعرف ما يجري فينا
اذ نعرف ما تطلبه منا الآتية من التاريخ
ومن الأشياء الكبرى (ص : ٦ -)

أكون عرفت الشيء من الضد
وفهمت حديثك عن زمنك (ص : ١٠)

من فحيح البؤس في بيوتكم
عرفت أنكم ستخرجون (ص : ١٦)

ثم مرحلة التوقف على « مقولة » أو تخيل الى أحياناً أنك نطقت بشيء
ذعرت له أو فرحت به ، فُغِبَتْ عن « الكلام » :

الواحد منهم أصبح كالبدرة في موسم غيث
تنبت حتى في رحم الصخرة

تنبت بسواعد حمراء . . وسنابل في حجم الجدران (ص : ٢٩)

أحسست أن الذين يغذون جرح الوطن
يغذون جرحي

خذ اذن رشفة من دمي وانتظر (ص : ٣٢)

آن أن أقتل الآخر المستमित

وأغرس قلبي على غصن وردتك الظامئة (ص : ٤١)

ثم مرحلة النهاية - البداية ، حيث تنتهي القصيدة بانطلاقة حدث وكأنها فقط كانت مدخلاً لما سيحدث وترك له بياض الصفحة أو سطور قصيدة أخرى :

لم يكن وحيداً

وكانت قضبان القفص المحملة بالنداءات المبحوحة

تتحول إلى أغصان لوز متشابكة (ص : ٥٤)

المح شيئاً يطفو ويغوص

قد يكون زورقاً / أو امرأة / أو شجرة

وقد يكون طفلاً يتجمع شلواً شلواً (ص : ٨٨)

هل أبحر الآن - أم تبحر الكائنات الجميلة حولي / أم أن ألف

شراع

يولد في لحظة مزق النهر فيها ملابسه

ثم أطلق صرخته في الحقول (ص : ٩٢)

هذه النهايات « المفتوحة » - كما تسميها كانت في داخل مرلتها نحن إلى سابقتيها وأحياناً تجمع بينهما ، ولكنها تحاول جاهدة ألا تكون - باستمرار - إلا تَوْقُفاً وبعدها كلام لم يُقَلْ بعد :

هل عرفت يوماً

أن الاسفلت سيحبل بالبذلات الزرقاء

وسيحبل بالخصب ونهاياته الكابوس (ص : ٦١)

ابتسمي حتى تتشقق جدران المدن

وحق ترتعش جذور الأشياء

إن المعركة ليست طويلة فحسب / إنها لانهاية (ص : ٧١)

هذا الاستلهام لقانون تاريخي أو مقولة ثورية ، تصل في بعض النهايات إلى لغة « يجب » :

يجب أن نحقد نحقد حتى التوحش

لنحب بعضنا ببراءة . . (ص : ٧٥)

بقي أن أشير إلى ما أسميته نهايات . أعني به ما تنتهي به أو اليه الأجزاء الأخيرة من القصائد ، وهذه الانتقالات التي تحدثت عنها في البدايات والنهايات توازي أشكال النبش وراء ما هو سطحي وتفجيره أو هي توقف اضطراري .

٣ - عن التنامي الداخلي للقصيدة :

س - انطلاقاً مما قلته - وقبل أن أناقش معك أسلوب الحكي في تجربتك - وانطلاقاً من أن البدايات والنهايات مشروع مفتوح ، لا على المستوى الفني ، ولكن ، على مستوى الوعي أيضاً ، أناقش معك موضوع التنامي الداخلي لقصائلك ، أو ما أسميته أنت شخصياً بالدينامية الداخلية ، هذه الدينامية لا أفصلها عن البدايات والنهايات ، وإن كنت ألاحظ جانباً فاجئاً ، حيث أن البدايات تصدم القارئ ، مثلما النهايات تفاجئ . بأن الخطاب الشعري توقف فجأة ، خاصة بالنسبة لمن يسترخي للتسلسل المنطقي ذي التوقع المُسبق في القصيدة ، البداية تتوسع أو تتلاشى ، تذوب في امتداداتها داخل القصيدة ، ويبدأ تنامٍ آخر . . لاحظت بأن هذا التنامي أفرز في الديوان ثلاث خصائص ، وجود تبعثر دائم ، كأن هناك عبثاً على مستوى الشكل ، حتى على مستوى رسم أسطر القصائد حيث العودة إلى سطر جديد بدون مبرر . . توزيع الصور كأن في التركيب عملية مُنتجة للقصيدة . تلك الخصائص هي :

١ - التنامي الداخلي للقصيدة مرّ من التناقص إلى التفكك .

٢ - التنامي الداخلي للقصيدة مرّ من اليقين إلى الكشف .

٣ - في داخل هذا التنامي هناك محاور يستقطب المكونات الهيكلية للقصائد ، هو تشابك الضمائر في تداخل لا يفصل فيه بين المتحدث والمخاطب ، والغائب ، ويتجلى في هذه الخاصية بالخصوص ما أسميته بالتبعثر .

الا أن هذا القلق في التكوين الذاتي - إذا صحت هذه التسمية - يمد جسوراً تمسك ببعضها في تماس حلزوني بواسطة المضمون .

السؤال ، هو أن هذا الاصرار على نضالية الكتابة من خلال الشكل ومدى انسجامه مع المضمون ، وهذا التبعثر هل هو مقصود ، أم هو انعكاس للتبعثر الموجود في الواقع ، وأنت « تحلم » بإعادة تركيبه إعادة غير يقينية ؟

ج - بالنسبة اليك سأكون أكرر نفسي ، سأناقش مسألة سبق لي أن ناقشتها معك ، نقطة البداية في كل هذه المسألة هي معاشتي لعملية الكتابة ، كيف أكتب ؟ كما قلت سابقاً : أنا لا أكتب من قناعة معينة ، لا أكتب انطلاقاً من حدث معين ، قد تكون القناعة والحدث اطاراً حافظاً للكتابة ، ولكنها أبداً ليسا المسار الحقيقي لها . من خلال القصيدة أنطلق في عملية بحث شمولية ، بحث عن استيعاب « علمي » لمكونات الواقع ، بحث عن بنيات منسجمة مع الواقع من خلال النص الشعري ، وما يحدث لي غالباً - أثناء الكتابة - هو أنني لا أستطيع أن أقف عند حدود معينة للواقع ، مثلاً : عندما أتكلم عن القمع ، لا أستطيع أن أقف عند حدود الظاهرة القمعية بمفهومها السياسي ، هناك دائماً انزلاق نحو الجزء ، وتفتت هذا الجزء نفسه إلى أن يصل الأمر - على مستوى النص - إلى محاولة إيجاد نقط انطلاق كثيرة نحو تركيب جديد . وهذا ما يفسر في أغلب الأحيان ، أن ليس هناك تنامٍ داخلي للقصيدة يبتدىء من نقطة

ج - هذا الرصد يعكس اهتماماً بأدوات معينة لصياغة القصيدة كما أنه يتصل بمفهومي لمحاورة المضمون ، خلال عملية الكتابة ، أنت تعرف بالنسبة ، لكل قصائدي لا زلت أوظف عنصراً أساسياً ، هو عنصر الحكي ، وأنا مقتنع بهذا العنصر على المستوى النظري ، كما أنني مقتنع به كأداة ، فاني عندما أقدم الحدث تأخذني في كثير من الأحيان أجواء القصص الشعبي ، بكل ما تعنيه صياغة الحكي من امكانية التواصل ، وبكل ما تعنيه أيضاً امكانية الحيوية والدينامية داخل الكتابة ، هناك أيضاً اهتمام كبير عندي داخل القصيدة ، ان أصل إلى قناعة معينة ، ذلك لأنني عندما أكتب لا أنطلق من حدث معين فقط ، لا أنطلق من رغبة محددة في الكتابة . انني وأنا أكتب ، اكون ، من خلال الكتابة - بحثاً عن العناصر المكونة لما أنوي تقديمه من خلال القصيدة ، بمعنى آخر إنني لا أبحث عن قناعة خارج القصيدة ، لا أكتب عن قناعاتي خارج القصيدة ، إن كل ما هو خارجها نسبي ومحدود ، بما يتنامى داخلها هو المطلق ، هو الشمولي أيضاً ، لأن قمة الصفاء الذهني تتحقق لي أثناء الكتابة ، ولا تتحقق لي خارجها ، ربما ان من حوافز الكتابة هو البحث نفسه عن ذلك الصفاء الذهني ، عن محاولة الاقتراب بشكل أعمق لما هو كائن ، بغية إعادة تركيب ما هو كائن ، والبحث عما سيكون من خلال ما هو كائن . من هنا يتردد داخل كل قصائدي وفي النهايات بالخصوص ذلك التأكيد على معرفة ما ، وهنا أيضاً يطرح التساؤل : لماذا المعرفة بالذات ؟ وليس قناعة أخرى ؟ أنت سميت ذلك الوصول إلى قانون أوشيء من هذا القبيل ، ان الأمر أقل اطلاقاً من هذا وأقل ثقة .

(لا أقصد المفهوم الدوغمائي للقانون ، ووضحت بأنه ليس عبارة عن اكتشاف نظرية ، أو استيعاب مقولة ، انسجاماً مع أنك تحدد الممارسة الفاعلية للكتابة . . . هناك رحلة متجددة في كل قصيدة ، كأنك تكتشف معلّمة ، كل مرة ، وليست تلك النهايات هي التي تولد القصائد التي تليها ، وإنما داخل القصيدة ، تكون هناك اشراقات تتحول فيما بعد إلى قصائد ، فلا أقصد صنمية القانون ، حتى لو وصفناه بأية صفة) .

كنت أتحدث بالضبط عن ذلك التردد لصيغة المعرفة في نهاية بعض القصائد - لا سيما في الأولى - لأن الاطار المعرفي موجود سواء عند الشاعر أو عند غيره ، كلنا يعرف الخصائص المادية الموضوعية لواقع ما ، ولكن المسألة على صعيد تشكيل العمل الفني تختلف ، وربما كان من أصعب الأشياء تجسيداً على المستوى الابداعي ، الكل يقول : « واقعياً » ، ان الاشياء معروفة ، والمطلوب حتى حسب الواقعية الاشتراكية - في مفهوم بريخت مثلاً - البحث عن المكونات الدقيقة لهذا الواقع ، وهذا الشيء الأهم بالنسبة الي ، حيث ذكرت سابقاً أنني تجاوزت الشعار القائل بفعالية القصيدة على مستوى الواقع المادي المحسوس ، كنت أعني ، أنه علينا كواقعيين - ولا أريد أن أضيف الى كلمة واقعيين صفة ما - أن نعرف الى أي حد يمكن تقديم هذا الواقع بصيغة هي أكثر ملاءمة للعمل الفني ، إن المعرفة التي أتوصل اليها داخل القصيدة هي دائماً مشروع إعادة تركيب الواقع ، وليس إعادة فعلية ، هذا سيبقى عندي دائماً مشروعاً ، في

مساهم في دينامية الحكيم .

ج - هذا السؤال ستيح لي الفرصة لمناقشة عدة أشياء . أولاً تحدث عن إمكانية الصدم التي يتوقّر عليها الحكيم داخل قصائدي . بهذا الموضوع أو كد لك مرة ثانية ، انه لا يهمني أن أصدم أيّاً كان - اطلاقاً - سواء القارئ بمفهوم المتلقي أو غير المتلقي كطرف في المسألة . إني لا أريد أن أرضي أحداً كما لا أريد أن أغضب أحداً ، هناك امكانيات كثيرة لارضائهم بغير الكتابة الشعرية .

الحكيم يكمنني من الحوار ، والحوار هنا هو حوار مع الآخر ، مع الذات ، لان مستويات الادراك والاستيعاب حتى ذاتياً ، ليست نهائية ، ودائماً هناك الحوار الجوني ، هذا الهوس مع الذات ، بحثاً عن الجزئيات التي تكوّن الوعي ، وتكوّن وعياً بالآخرين ، هذا الحوار مع الآخرين لا يأخذ طابع الحوار حول قضية ، وحول المفهوم فقط ، ولكنه ، يأخذ حتى طابع الحوار مع وعي الآخرين بهذه القضية ، بشكل آخر إني عندما أحوار الآخرين من خلال القصيدة ، أتوقع أو أخلق حواراً الغائب ، عندما أستطيع أن أنقل القارئ - أو الآخر - إلى داخل القصيدة ، يكون مجبراً على التعرف على نفسه ، عندما يقرأ القصيدة من خلال حواراته التي خلقتها ، وأيضاً هو مجبر على خلق حوار آخر عندما يخرج من القصيدة .

من خلال خلق الحوارات أضطر إلى تجسيد المخاطب ، وبما أن المخاطب لا يمكن أن يكون فقط ذاتاً أو آخر ، وهذا أساسي عندي ، وقد يكون الطبيعة ، ستلاحظ أن ورودها ، وبكثرة ، كحوار في مرات عديدة (الجبل - النهر - الطائر - الشجر ...) . انها تجسد لي رؤية ايديولوجية معينة ، فالجبل بقدر ما هو مادة ، هو أيضاً ايديولوجي ، فالجبل في المغرب ليس فقط هو الجغرافية ، ولكن أيضاً ، هو الصورة المثل لنضالية الشعب المغربي ، هو آخر شيء طبيعي ، آخر مادة ، سقطت ، بل من الجبال من لم يسقط أبداً أثناء المقاومة ، والجبل هو أيضاً حلم ثوري ، بالنسبة لحركات التحرير الشعبية ، والنهر هو كل التمزق العربي من النيل إلى الفرات إلى نهر الأردن ، وفي المغرب هناك سبو ، قد لا تحس ضخامة سبو ، ولكن بالنسبة للفلاح الصغير ، للطبقات المحرومة ، لو عاشرتهم ستعرف إلى أي حد ، يسكن سبو وعي أولئك الناس ، بفيضاناته ، بما يثير من أحلام ، وهذه القضية عايشتها ، فالطبيعة عندهم مركز أساسي .

عن الشخص ، ففي كثير من الاحيان لم يكن ثمة أي شخص ، كنت من خلال الحوار أخلق الشخص ، ففي الأميرة الاطلسية ، هناك الفارس الشامخ الأنف ، هو ينجزل كل المراحل التاريخية التي مرّ منها الصراع في الوطن بين المستغل والمستغل ، كما في الطائر الأزرق ، لكن ، أي شخص يمكن أن يكون في الوقت نفسه مقاوماً وعاملاً مستغلاً في مناجم الفوسفات ، وبرجوازيّاً صغيراً جامعياً ؟

ويتهيأ إلى نقطة محددة ، ليس هناك تسلسل منطقي ، لسبب بسيط هو أنني لا أدخل القصيدة بـ (باكاج) من القناعات والأفكار ، عملية الكتابة نفسها تولد عندي كتابة أخرى ، ويمكن أن أقول لك ان ما يحدث لي غالباً أثناء الكتابة هو الكتابة داخل الكتابة ، وأنا أصر على أن كل قصائدي - لا سيما الأخيرة - فيها دائماً قصيدة داخل القصيدة (قصيدي ليست هي القصيدة كلها) . وطبعاً فاختياري للشكل انطلاقاً من تبعثر الواقع ، حتى عندما قمت بمحاولات لاختيار الشكل ، ودائماً هذه المحاولات هي محاولات مرحلية ، ليس لي اليقين بأن هذه الاكتشافات الشكلية التي قمت بها هي نهائية ، وسأعمل على تطويرها ، بل بالعكس ، لقد لاحظت أنني التجأت إلى التراث ثم وجدتني أنبذ هذا الشكل لأوظف الحدث اليومي ، لأوظف مفهوم الظاهرة في القصيدة ، ثم تجاوزت مفهوم الظاهرة لاستعمل مفهوم الصورة - الرؤية .

هذا التوزع الذي أعيشه على مستوى الكتابة ، هو توزع أعيشه على مستوى استيعابي للواقع ، وفعلًا فان الواقع العربي هو من التشتت والتوزع بحيث يجعلك أمام مجموعة من المتناقضات تبحث دائماً عن ادراك ليس فقط مكوناتها ، ولكن علائقها ، (العلاقات الرابطة بين تناقض وتناقض) وهذه الأشياء تفرض عليّ ألا أقف عند حدود تنامي معين ، (لا أصوغ قالب التنامي بارادة مني ، أحياناً أتوقف رغم شعوري بأن استمراره في المحور الذي كنت أكتب حوله سيجعل من القصيدة وحدة متكاملة ، أتوقف لأنني أعي أن هذا الاستمرار سيوحي بانسجام في مكونات الواقع ، وبسهولة ، في التصور لهذا الواقع ، في حين أن الأمر ليس كذلك .

٤ - اسلوب الحكيم واستقطابه للأدوات التركيبية للقصيدة :

س - يوظف الحكيم أحياناً للانفلات من الخطابية ، ولكنه في الآن نفسه ، يكون أسلوباً محتشماً . فهو ليس دائماً نقيضاً للمباشرة ، فقد يجتمعان . الحكيم عندك صادم . انطلاقاً من البدايات والنهايات التي تحدثنا عنها من قبل ، لاحظت أن توظيف الحكيم عندك يعتمد بالدرجة الأولى ذلك الظل القصصي في القصائد من حيث الجمل والصور المرتبكة ، حيث -ربما- لا يلمس ببساطة وسهولة في كل القصائد ، خاصة ذات التركيب التكويني ، والمزاوجة بين الغنائية والدرامية ، والموظفة للنثر .

داخل هذا الحكيم هناك الحوار والتداعي ، اللذان يجعلانه حكياً عن شيء غائب ، موزع ، وأحياناً يكسر نفسه ويتحول المخاطب فيه - هو نفسه - إلى بطل ما ، وان يصبح القارئ نفسه عنصراً «مساهماً» ومتشكلاً داخل الحكيم - القصيدة . ثم ان استعمال الشخص كآقعة ، ليست هي دائماً شخصاً تاريخياً - كما قلت انك تجاوزتها - أحياناً توظف حتى الطير ، الحيوان ، والطبيعة - ليس بمفهومها المجرد ، بل بمفهومها الفيزيقي - هذه الطبيعة تأخذ مكانها داخل القصيدة ، لا كديكور خلفي في تكوين القصيدة وتشكلها ، ولكنها ، أي الطبيعة - تأخذ موقعها كعنصر

٥ - الحلولية بين المدينة - المرأة - الوطن ، والقصيدة القلقة :

س - شعرك من النوع الذي يعتمد الكتابة ، لا القراءة ، وان كنت لا أفصل بين القراءة البصرية والقراءة السمعية ، والمسألة هي انك في قصائدك تدفع بالقارئ إلى كتابة القصيدة ، خاصة في توقفاتك المفاجئة ، والنهايات - الكشف ، تلك التي تستقطب ضوضاء النقاش ، حيث يلاحظ إدخال القارئ كطرف ، وأحياناً ، كمبدع ، كأنه سيكتب قصيدتك بشكل آخر ، حيث سيركبها « بمنطجة » أخرى ، أو سيتم ما ستكتب عنه ، حيث نقرأ في هامش احدى قصائلك :

« النشيد - اللازمة ، لا يمكن أن ينتهي ... لذلك يمكن لكل من يلمس في نفسه استعداداً ، أن يستمر في الانشاد » ص : ٣٧ .

وهذا التبادل في المواقع ، نلاحظه ، أحياناً على مستوى الرمز ، على مستوى المفردة ، وعلى ذكر هذا ، نكون ، قد لمسنا من خلال قاموسك الشعري تطوراً ، حيث ما قبل سنة ٧٥ ، ساد استعمال : « السجن - الاسمنت - الجدران - الخوف - الهارب - الذبح - المستحيل - الانسان - الوطن » . وترددها على معانقة كثير من قصائد تلك المرحلة ، وأظن أنها تلامس معاناتك خلال تلك الفترة ، حيث كنت طالباً ، وكنت تتعرض للاعتقال ، أو تضطر للفرار من « لاراف » ، الا أن هناك جسوراً امتدت إلى المرحلة الأخرى عن طريق « المدينة - الذاكرة - الدم - الصحراء » حيث تسيطر على قصائدك : « الشمس - النهر - البحر - الأرض - الجبل - الفيضان - الفارس - الفقراء والحيل - الطائر والولادة - الضفيرة - القبعات - القتل - الفرج » ، وقد عكست المرحلة الأولى نكهة هجائية ، بينما تسود لغة الحلم ، ويكون الوطن في الأولى كمدينة لها جدران ، أما في الثانية فيصبح كامراً لها جسد ، غير أن الذي يثيرني هو حلولها في بعضها ، لا أتهمها بالزئبقية ، ولكنها تتبادل المواقع فيما بينها ، وأحياناً تصل إلى حد الاندماج والتوحد ، ويصبح الوطن صفات المدينة أو المرأة ، أو تصبح للمدينة صفات المرأة :

تلك الليلة قال الراوي ادجت المرأة والوطن

تزوجت الاثنين معاً

وأصبحت الفارس والفحل (ص : ٢٣ - ٢٤) .

أو حينما تستنطق الذاكرة - ذاكرة الوطن ، ذاكرة الشعب - وتتعامل فيها مع شيخ « توزع على اجزاء الوطن » :

هل ترحل من ذاكرة وتخط بأخرى

حين على أجزاء الوطن توزعت

كنت التاريخ وكنت الوطن وكنت الإنسان

وما زلت شجيرة دفل يتقاسمها الخطابون

وتكبر من جذر أغفله الفأس (ص : ٢٢)

هذه الاستمرارية تتجسد في انفلات بعض المفردات كمحور لرمزها ، لتلبس جلد مفردة أخرى داخل القصيدة الواحدة ، علماً بأن المفردة لا تكون سيدة ، مفردة ، لكنها تسود من خلال علاقتها داخل التكوين ، وتصبح نواة داخل جملة ، مقطع ، وأحياناً القصيدة ، ولكنها في الحقيقة لا تسود ككلمة ، بل كشحنة تجر وراءها حركات تتمحور حولها . ألا يعكس هذا قلقاً يلاحظ حتى على مستوى رسم القصيدة ؟

ج - كثير مما قلته في هذا السؤال ، أنفق عليه ، وما أريد إضافته يتعلق بالمفردة . فكثيراً ما يشاع أن المفردة هي بالدرجة الأولى رمز ، وهذا ما أحاول جهد الامكان التخلص منه ، بل أؤكد لك أنه في كثير من الأحيان لا أمارس الرمز من خلال الكلمة (المفردة) ، بل بالدرجة الأولى من خلال الصورة ، وعلى كل حال ، وبشكل عام ، ليس هناك من كلمة هي رمز مطلق ، حتى عندما تكون المرأة كمفردة موظفة توظيفاً رمزياً ، فمن قبيل المواربة أن نقول إنها بهذه النسبة أو هذا الاطلاق هي رمز للمدينة ، أو الوطن ، بل حتى بالنسبة للذين على أن المرأة في قصائدهم هي رمز للوطن ، أستطيع أن أؤكد انهم يمارسون نوعاً من النفاق الذاتي ، فالمفردة - تلك المرأة - هي لا بد بنسبة ما ، امرأة ، وامرأة حقيقية من لحم ودم ، بل هي امرأة من حيث الوعي ، وبكل ما تحمله هذه الكلمة من رصيد القمع والكبت والقهر والحerman . من اجل ذلك فإن المرأة في قصائدي بالدرجة الأولى امرأة ، وهي في تداخلها مع واقع آخر تصبح « آخر » ، تصبح المدينة ، تصبح الوطن ، تصبح الحالة (حالة الانفصال مثلاً) ، والمدينة نفسها عندما أريد تطويرها الى محتوى انساني ، فاني أخطبها كأمراة وعندما أخطبها في مضمون معين ، فاني أحملها خصائص المرأة كما أعياها أنا كإنسانة ، ولا يمكن بأي حال من الأحوال ، وبالنسبة لأي مفردة في قاموسي الشعري ، أن يكون لها استقرار لغوي ، هذا الاستقرار اللغوي يستحيل مع مشروع البحث الدائم الذي أقوم به ، وأنت تعرف أن الكلمات لا يمكن أن تكون لها دلالات نهائية ، فموقع الكلمة داخل الصورة - موقع داخل بنية الجملة - يعطيها امكانات التحول ، وهذا ما احاول أن أخلقه داخل بنيات الجمل في قصائدي ، أن أصل إلى استنزاف - وإلى أبعد الحدود - لكل كلمة أوظفها ، فكلمة المدينة ، والنهر ، والسجن ، والضفيرة ... الخ ، أحاول من خلال تركيبها داخل بنية معينة للجمل الشعرية « أن استنزف كل طاقاتها الدلالية ، وبالطبع فإني لا أقوم بعمل بريء في هذا الاطار . إنني أقوم بعمل يأخذ طابعاً تحطيمياً للمكونات الداخلية للغة ، وللمكونات السائدة ، وهذا جانب من الجوانب التي أؤمن بها في عملية الكتابة الشعرية .

إن اللغة حتى الآن ، هي لغة سائدة ، حتى عندما تأخذ طابعاً تقديمياً ، أحببنا أم كرهنا - ليست لغة بديلة ليست لغة مناهضة ، وأنا أحاول من خلال ما أستطيع أن أسميه بالعبث اللغوي ، أحاول

غنائية ما فانها تعكس دائماً نوعاً من التوقف الفجائي لذلك التبعر ، وذلك اللهاث ، وذلك التمزق ، فترة استراحة للتعامل مع تلك الحالة الشعورية التي أوصل اليها التمزق أثناء الكتابة .

٦ - القصيدة ولادة مرتعبة :

س - في أغلب قصائدك تقول للقارىء ، ها أنا ولدت - ولا أريد أن أعطي هنا مدلولاً منفوخاً للولادة - وأنت ترعرع المولود ، أحياناً قد تكون أنت الخارج من رحم القصيدة ، وقد تكون النطفة التي تشكلت منها نطفتك أنت . قضية الولادة هذه ، ملموسة على مستوى الشكل كما هي ملموسة على مستوى المحتوى ، هناك رغبة - ألمسها في قصائدك - ليست عسيرة . على كل فهي رغبة ، فيها جهد ، يعكسه البحث المستمر عن شكل غير مشوه للولادة ، على مستوى الصياغة ، وفي داخلها ألمس كأن هناك شيئاً ما يولد :

....

سهل عليك ..

وأن تقول إنه أتى من هوة سحيقة

وأدهشته رحابة العالم ...

سهل كذلك ..

لكنني أعرف عنه

أن أمه مقطوعة الاصابع

تلعق أكلها ..

تعلق فوق جدار البيت رحمها المثقوب (ص : ٧٢ - ٧٣).

هناك ولادة تتشكل من داخل التكوين الشعري ، عملية ولادة بيولوجية شعرية « تلك الولادة ، عسيرة أحياناً ، تمر بمرحلة من الرعب ، الوليد يتشكل من الارتعاشات ، والجوع ، والمطاردة ، واللعة ، والفرح المكبوت في بعض الأحيان :

سألقيك بسحن مليء حتى السقف
بالسحنات الجميلة
بالاجساد اللاقحة

بالنطف المحبوسة كالجن في القمام

للمت أوصال الطفل فيّ

أتحوّل به في الحقول الملغمة

أعرف أنه وليد ارتعاشات مارس

....

....

أعرف أنه وليد القبعات المبهوثة

في صنابير الماء

وفي استدارة الخبز

وفي ضروع البقر العجفاء (ص : ٥٧)

أغلب القصائد فيها ارتعاب ، وإذا كان ذلك الرعب غير

أن أوسس رؤية جديدة ، أحاول أن اكتشف دلالات جديدة من خلال توظيفي لها ، اكتشف لها دلالات من خلال التركيب الشعري الذي استعمله ، لم أكن أعرفها من خلال سيادتها من ضمن مستوى آخر من التوظيف اللغوي أريد أن أثير قضية ، وهي الانفتاح - هذه الكلمة ، أصبحت تحجل وأتمنى أن أجد غيرها - على كل ، الحالة تتلخص في كثير من الأحيان بأن يكون ثمة تركيب معين داخل القصيدة ، أو التركيب المجمل ، يوحي بأن هناك امكانيات على مستوى آخر من الابداع ، أثناء القراءة . هذا طبعاً من المهم الملمحة التي تراودني أثناء الكتابة ، ومهما يكن ، فأنا كما قلت في البداية أخلق من خلال الكتابة حواراً مع الذات ، ومع الآخر ، ومهما يكن فليس في مقدوري ، بما أنا ذات ، وبما أنا وعي منفرد ، أن أوسس الكتابة النهائية داخل القصيدة ، حتى لو كانت مرحلية ونسبية ، ولذلك فهناك دائماً - كما أن هناك القصيدة داخل القصيدة - من خلال القصيدة ، وهو ما أطمح الى تحقيقه على المستوى الثاني من العمل ، وهو القراءة . إني لا أطمح أن أدخل في دماغ القارئ قناعة معينة ، لا أطمح أن أخلق لديه استفزازاً معيناً ، أو أن أكسبه الى صف معين ، لم أعد أؤمن بتأثير هذا الدور كدور للكتابة الشعرية ، أريد أن أخلق امكانيات جديدة للتوصل من اجل بحث جديد ، من اجل بحث جماعي ، وقد قلت لك مراراً اني مقتنع ، وهذا من قبيل (الفن - فيكسيون) بأن المستقبل ليس للقصيدة بمفهوما المغلق ، هناك شاعر - وهذا امتياز ، على كل - يكتب قصيدة ويقرأها الآخر ، أرى أن المستقبل للقصيدة الجماعية .

هناك الآن مسألة ضمنية ، هناك قارئ يكتب القصيدة مرة ثانية ، يخجل إلي أن هناك قصائد لم تنشر لم تكتب بالمعنى الحضاري للكلمة ، باستعمال الحرف ، لأنها - ببساطة - ما زالت مضمرة في ذهن القارئ وما يخجل الي أنه سيكون مستقبلاً في الشعر - أي القصيدة الجماعية - هو ذلك الربط الذي قد نصل اليه مستقبلاً ، عندما نستطيع أن نكتب جماعياً ، وقد سبق أن ناقشنا هذه المسألة عدة مرات .

فيما يتعلق برسم القصيدة ، هناك في كثير من الأحيان يغلب النثر ، ومع ذلك فاني أكتب بشكل مبعر ، هذا يخضع لعملية الكتابة الأولية ، هناك تقطع ، ولهاث مستمر ، وهو يعكس ما تحدثت عنه خلال السؤال ، ذلك القلق الموضوعي في التعامل مع مكونات الواقع ، وفي بعض الأحيان يفضي النثر إلى غنائية حاملة عابرة داخل القصيدة . إنها حالة إشراق ، ربما جد ملتصقة بشعور ما ، شعور بالسعادة ، أو بالألم ، أو بالفاجعة ، فحتى الغنائية هي ليست شكلاً بأي حال من الأحوال ، وعلى كل فانك تلاحظ - خاصة في قصائدي الأخيرة - أن هناك تبعراً في الصور ، وهناك عدم انسجام بين الجمل ، ليس هناك تسلسل ، لكن هناك تركيب داخلي ، أي صورة تفضي إلى صورة أخرى ، وعندما أصل إلى

مشخص ، لا يأخذ شكلاً حرفياً دائماً ، فهو يتوزع داخل القصيدة ، ويختفي وراءها كخلفية لا مرئية ، ويقف كفزاعة ، بل إذا أمكننا أن نصف هذا الرعب بشخص ، بكائن ، سنقول إنه شخص لا مرئي ، وراء كل صورة في قصائدك ، وكل الأحداث ، وربما يحركها ويتحرك داخلها ، ويكون دم تلك الولادة التي تحدثت عنها هو الرعب أحياناً .

صوتي هذا الهارب مني
مبحوحاً تتأكل أحرفه الحبل ...
اخترق مئآت الجدران وحطّ على كفيك
مهدوراً دمه ، ها هو يسبح .. ولست نبياً ..
آه ، لقد قتلوني في اليوم مئآت المرات ..
وزفوا نبأ ولادتي الموهومة ..
عطشى بكسر

فاقرئي جبهتي المنقوشة
اني جئت لتوي من مجزرة بالشرق
أحمل تاريخي المطرز بالوية الحكام
وأبحث عن خيط دم يحملني لعيون الفقراء (ص ٣٩ - ٤٠).

هذا « الآخر الذي يسكنك هذا » الآخر الخوف .. الآخر التمزق « في زمن كل فصوله » تحمل اسماً عربياً : القتل « (ص : ٤٠) لا أطرحه بمعناه الضيق ، الرعب السياسي ، رغم ما فيه من ملامح الرعب الشامل ، فقد لمست رعباً حتى في الشكل ، أحياناً كأنك « بالسر » تكتب ، أو كأنك تكتب وأنت مطارد ، وهذا الارتعاب وليد معرفة لجسر الانتقال إلى المستقبل ، ووليد عشق واصرار :

انزفي أيتها الشرايين المحملة باللعة
انزفي حتى السقوط .. قطرة خصبة
أو غصناً لا قحاً
لم تزدني ضراوة العشق الا شعوراً
بطغيان المطاردة (ص : ٥٩)

وعندما تكون الرحلة في الوطن ، هي رحلة داخل رحم ، ويكون الوصول ، ولادة ، وتكون الرحلة مشروع تلك الولادة ، وتكون الطريق ملغومة ، يكون التزييف هو الصفة المؤشرة لهذه الولادة - الرعب :

أسافر عبرك
تحملني أجنة الريح
ماذا لو أخطو الخطوة يقذفني لغم
تأسرني شبكة
أسافر عبرك يوماً
أرتطم بظهر الأرض

وأنزف أنزف حتى الموت (ص : ٤٤)
أو عندما يكون الحمل خوفاً وعشقا في « جغرافية متحركة » :
يدركك الصباح
منهوكة الذاكرة
حبلتي بالخوف (ص : ٦٠)

هذه التي تحاورها القصيدة ، تكون في قصيدة أخرى هي المدركة لسبب ومصادر الرعب الذي يصل اليك موتاً عن طريق الوجد ، وجرحاً في الساق التي تحملك ، ويأتي متلبساً بالعطش :

لكنني أموت من وجسدي
تخترقني سهام ، أنت وحدك التي تعرفين من أين تنجيء
ووشمك ملحمة لن أستطيع السكوت عنها
عميقة أخاديد الجرح في ساقي
متشققة غضارف حنجرتي من ظمأ (ص : ٦٤)

هذه الرحلة المتولدة من الرعب ، والمنجزة في الرعب ، والمنطقة من الرعب ، يكون الهروب فيها من الوطن ، الرعب ، عبره ، واليه ، وتكون الرسالة الموجهة « للفراس الأعزل » تطالبه بالارتعاب ، الخوف عندئذ يكون ضرورة ، والشعور بالرعب ضرورة ، ويكون الاطمئنان مرفوضاً ، لأنه يمثل بلاهة ما ، يجب أن تنفض عن صدرك غبار الاطمئنان

يجب أن ترتعش
يجب أن تخاف من كل هذا الصمت / الضجة (ص : ٧٣)

عندما تكون شمس الوطن في « وطن الشمس » تمارس المطاردة ، ويكون مأوه دموعاً ، وتدميراً ، يكون الزحف الى الوطن عبر الوطن ، فيكون هذا الوطن - الرعب ، طريقاً - جسراً من ذلك الرعب ، ومحطة توقف يلتجأ اليها :

نحن نحس بشمسك حين تطاردنا
سوطاً ، نبلاً ... حجراً تدفعنا لخطوط النار
نعرف ماءك حين يسيل مدامع من أعين قتلاك وجوعاك
ونحس به حين يمر على الأكواخ فيحمل آخر طفل
لم يعرف دفناً أبداً في رحم الأم (ص : ٢١) .

هذا الرعب وعي ، ومدروك ، وحالة ، فماذا تقول عن هذا الرعب الشامل في شعرك ؟

ج - قلت لك كثيراً من المرات ، إن عندي حالة ارتعاب دائمة ، قبل ، وبعد الكتابة ، ومن هذا المنطلق أعتقد أنني ما زلت فاشلاً في مشروعي ، لأن تحقيق نقطة الالتقاء ما بين تفكيري حول الكتابة ، وبين تحقق الكتابة ، ما زلت لم أصل اليه بصفة مرضية ، فحالة الارتعاب تلك أواجهها على مستوى المضمون ، وعلى مستوى الشكل . فعلى مستوى المضمون مثلاً ، فلا شيء يطمح الشاعر

عندما يريد الكتابة عن حالة معينة ، وعن واقع معين ؟ هل هو تقديم هذا الواقع كوعي به ؟ تقديمه كمكونات منفصلة ومفهومة من اجل إيصالها للآخرين ؟

إذا كان هذا هو المقصود بالكتابة فليس من الضروري أن نسميها شعراً ، فلتكن هي الخطاب السياسي مباشرة ، لأن افتتاحية جريدة قد تمكن القارئ من استيعاب واقع سياسي أكثر مما تمكنه منه قصيدة معينة حول الواقع السياسي نفسه .

ذلك الارتعاب الذي تحدثت عنه هو كل ارتعاب يسبق الولادة - أية ولادة - فإذا كنت سأقدم مولوداً عادياً يمكن أن يقدمه أي واحد ، فلماذا لا أوفر على نفسي هذا الجهد ؟ وغالباً ما تأتي هذه الولادة محفوفة بالشك ، بعدم اليقين في حين أن هذه الولادة ستستمر ، ويمكن أن تتنامى ، ومن هنا فإن كثيراً من الولادات - في اعتقادي - تقبر في لحظتها ، فكثير من الحالات التي أقدمها تنتهي ، وكثير من الولادات ما زالت تتوالد في قصائدي ، فالعلاقات الحضارية الموجودة في الواقع كتبها كاشكاليات منذ أول قصيدة ، وما زالت تتردد عندي حتى الآن كلازمة إشكالية في كل قصيدة .

أنت تعرف أنه من بعد آخر قصيدة في الديوان ، ولفترة سنة ما زلت أكتب قصيدة واحدة من اجل الوصول إلى تصور أكثر شمولية لهذه الاشكالية ، وهي تلك العلاقات الحضارية المتضمنة من طرف الواقع اليومي ، لأن العلاقات المتضمنة من طرف الواقع في بعدها المادي هي علاقات صراع من اجل تغيير الكم والكيف ، في حين أن العلاقات الحضارية هي علاقات صراع لا من اجل تغيير الكم والكيف فحسب ، ولكن من أجل استيعاب حتى ذلك التغيير نفسه ، على مستوى آخر هو المستوى الثقافي .

لا أعرف هل أجببت بالضبط على تساؤلاتك ؟

7 - الحلم - الوعي في الحزن الرفض :

ربما سيكون السؤال التالي امتداداً للذي قبله ، حيث ألس ظاهرة أخرى - في شعرك - متشبث بها ، هي الحزن ، وهو ليس حزناً بكائياً ، ولا عارضاً نفسه في القصائد ، بل هو حزن رافض ، ليس حزناً تأسفياً ، انهزامياً ، يلمس عن طريق الغنائية البكائية ، بل هو حزن الطموح الذي تحدثت عنه ، والعاكس للاحباطات المستمرة المعاكسة لميلاد غد في زمن فيه « يتحكم فينا الموق من وراء قبورهم » ليس غداً تجريدياً ، ذا صورة رومانسية حالمة سائلة ، تتشكل منه القصيدة - الغد ، ذلك الغد الذي سيجني فيه أحفادنا ثمار جهودنا - كما قلت لي ذات مرة - هنا نصل إلى نواة هذا الحزن الذي يكون فيه الفرح أحياناً دموعاً ، تلك النواة هي الحلم ، في وقت نمارس فيه الحلم من اجل أحفادنا ، الحلم من اجل تدمير المحيط المتداعي والذي نتخنت فيه من داخل عفونته ، هذا الطوق الذي نبحت من داخله عن أدوات - نواة لممارسة الحلم في اتجاه المستقبل ، هذه الرغبة

بين الواقع الكائن ، الواقع الكائن ، والواقع السيكون ، داخل المتغير . وما دام شعرك رؤيويّاً ، فهذا الحلم سيكون منرفزاً ، مضاداً للحلم الوردي ذلك الذي يمارس للاسترخاء والتكاسل ، منطلقاً من ثقة بليدة في التاريخ وفهم أبلي لسيورده ، ويكون الجرح لباس ذلك الحلم القلق :

افتح على مصراعيه للريح

وأغمض عيني

ليس حلماً

ليس عشقاً للألم المنساب بعمقي

عندما يغسل بعض الدم وجهي

تعتريني رغبة عارمة

أن يمسك بي الجند

ويلقوني بين ذراعي وطني (ص : ٣٠)

هذه الرغبة ، قد تتحول إلى استطاعة ، تتحول إلى الحلم - الوعي ، الى واقع متوقع ويجب الاسراع بتركيبه ولو من رماد حرائق هذا العالم الموبوء ، وتشكيل علائق لا تمضغ داخلها الانسان :

أستطيع أن أغمض عيني

وأخلق العالم الذي اجث من مفاصل الأطفال

أخلق العلاقات والتحيات النقية

وطرق الهوى وآلام المخاض الجديدة

أستطيع أن أغرس هذه القشرة الموبوءة في الظلام

(ص: ٤٧).

يكون الحزن مشروعاً ومن اجل التفاؤل ، عندما تخاطب الأميرة الاطلسية بأن « الألم الذي لا يدل عليك حرام » . شرعية ذلك الحزن يجمع بين الرفض والحلم ، ويجمع بين الهزيمة والنصر ، هو حزن واع لأنه حزن فروسي داخل الرحلة - الحلم :

أسكن كفك لو تقبلين / انني فارس يسكن النصر مهرته ،
والهزائم تسكن مجرى التنفس / (ص : ٩٠)

مشروعية هذا الحلم تأتي من أنه حلم جماعي ، ومحاور للواقع الحالي انطلاقاً من ملامح المستقبل :

آه أيها الآتي ..

لست وحدي الذي أحلم ... (ص : ٧٩)

هذا الحلم يتوهم الحزن ، وهذا الحزن يتبرعم داخل الحلم ، ماذا ستقول عن هذين الوجهين لمادة واحدة تسكنها حالة سبق الحديث عنها وأسميناها الرعب ، وماذا تقول عن وعيك بمشروعية هذا الحزن - الوعي ؟

ج - على كل حال هذه التسميات لا تهم ، فلك الحرية أن تعطي التسمية أو الوصف اللذين تريدهما لذلك الحزن ، وأنا لي وعي فعلاً بظاهرة الحزن الموجودة في قصائدي ، وهذا يرجع الى عدة عوامل .

هناك هذا الحزن الذي يفضي اليه الحلم كما ذكرت ، لأن الحلم عندي أساسي أثناء كتابة القصيدة ، لأنه هو المكون الأساسي لعملية الكتابة فأنا أكتب من خلال الحلم نفسه ، فهذا الحلم كثيراً ما يرينا بطريقة واضحة الفرق الموهول بين الحقيقة الآتية والحقيقة الحتمية التي ستجيء في المستقبل ، هذا هو الفرق الذي عندي - والذي أنا مقتنع به - بين الفهم الساذج للحلم ، وهو الفرق بين الواقع كشيء كائن ، وبين الحلم كشيء وهمي ، غير واقعي ، فبالنسبة لي الحلم هو الحقيقة الحتمية التي ستتحقق غداً ، والوصول من الواقع اليومي يعني مجرد العبور على مستوى الإدراك الشعوري للواقع ، بكل رعبه اليومي ، وبين هذه الحقيقة الحتمية ، التي ستقع غداً ، والتي هي الحلم الآن ، العبور من هذا الواقع لهذا الحلم يخلق حالة شعورية معينة ، هي التي يمكن أن تسميها الحزن في الديوان ، طبعاً لا تهمني التصنيفات ، كثيراً ما يقال بأن الحزن على مستوى الكتابة ، هو شعور برجوازي صغير . طيب ، هذا شعور برجوازي صغير ، وأنا أريد أن يعرف الناس - من خلال ما ستكتبه عن الديوان ، اذا كتبت شيئاً - اني أحلم كثيراً ، عندما اكتب ، واحزن كثيراً عندما اكتب ، وليطلقوا على ذلك ما يشاءون من الأسماء ، ولكن عندي اقتناع وأنا أفعل ذلك كبرجوازي صغير ، حتى الفلاح الصغير يحلم ويحزن كثيراً .

هذا جانب من المسألة ، وهناك جانب آخر ، وهو انه كثيراً ما تخدع بعض المقاطع في قصائدي ، فعوض أن تعطي انطباعاً بأن هناك تآكلاً داخلياً حقيقياً ، هناك تآكل مادي بالمعنى الفيزيولوجي للكلمة تخلفه نوعية التفاعل مع الواقع اليومي ، عوض أن يدرك هذا ، يدرك الطابع السطحي للغة ، ذلك احببنا ام كرهننا ، أمام قاموس لغوي حالي ، فحالة هذا التآكل نعبر عنها بتركيب لغوي ينتمي الى المرحلة الرومانسية التي بدأ بها الشعر الحديث .

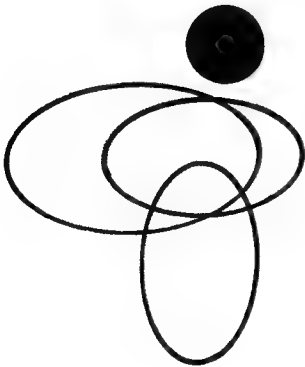
لذلك فما كل ما يعطي نفسه على أنه حزن في القصيدة ، وهذا ليس عندي وحدي ، بل عند الكثير من الشعراء الآخرين ، هو فعلاً ، حزن بمعناه الرومانسي ، أو بمعناه البرجوازي الصغير ، اذا أردنا أن نستعمل تلك التحديدات النقدية التي تستعمل عشوائياً .

هناك مسألة ثالثة ، كنت أريد أن أتحدث عنها في البداية ، ولا بأس أن أتناولها الآن ، وهي عن مسببات هذه الحالة الشعورية المترددة في القصائد ، والتي يمكن أن تسميها « حزنًا » .

هناك حالة خيبة دائمة - عندي أنا شخصياً - حالات الخيبة هذه يمكن أن تسميها ردود فعل طبيعية . هي كذلك في بعض الأحيان ، تصور أحياناً انه يكون عندي إيمان يقيني قاطع بأن الأشياء تتغير نحو الاحسن تتغير لأنها تتطور ، لأن التطور حتمي ، وبأن الارادة النضالية - مثلاً - للأفراد أو الشعوب هي الأقوى ، وهي تنجح دائماً في خط بياني متصاعد ، وما يحدث عادة هو ميلاد فترات احباط مأساوية ، هذا من جانب آخر ، أذكر بالمناسبة أن أغلب القصائد

المنشورة في الديوان كتبت في الفترة ما بين ٧٠ و ٧٨ ، في الفترة التي عرفت فيها مجازر أيلول ، محاكمة مراکش ، حل الاتحاد الوطني لطلبة المغرب ، حركة القمع (٧٣) في المغرب ، حرب أكتوبر وتنازحها المعروفة ، حرب لبنان ، التي عرفت فيها - أي الفترة - كثيراً من اللحظات على مستوى تاريخ الوطن العربي ، تعتبر لحظات مأساوية . فالتقاط هذه اللحظات يؤدي بالضرورة إلى عكس حالات خيبة مريرة ، فحتى ذلك الحزن - وهذا ما أريد أن أؤكد عليه - ليس حزنًا مرتبطاً بالذات ، ليس حزنًا ذاتيًا ، ليس حزنًا يعكس حالة شعور بالخيبة الذاتية ، المارة الذاتية ، لكن له جذوراً موضوعية ، وهي الأشياء التي تحدثت عنها ، بالإضافة الى هذا يخل لي أحياناً ، أننا نملك براءة الناس الذين لهم قناعات بمبادئ انسانية عميقة ، وبالطبع فان هذه البراءة يقابلها على المستوى النظري ، ذلك الوضوح الفكري الذي يجعلك تحتل الأسوأ والأحسن بالبرودة العلمية نفسها .

هذا الوضوح الفكري الذي تحدثت عنه لا ادعي أنني أملكه - كما لا أسمح لأحد بأن يدعي بأنه يمتلكه أيضاً - فالوضوح الفكري ليس هو الفهم الدقيق للنظريات العلمية ، وللمنهج العلمي . اذا كان هذا هو الفهم السائد ، فهذا ليس ذنبي ، ولكن في اعتقادي أن الوضوح الفكري ليس هذا فقط ، الوضوح الفكري أعمق من الفهم الدقيق للقوانين العلمية وللمنهج العلمي ، بل هو استيعابه على المستوى الوجداني أيضاً ، بحيث تتساءل : من منا في الوطن العربي مثقفاً كان أو غير مثقف ، لم يتألم حتى النخاع ، نتيجة للمجازر ، أو سقوط تل الزعتر مثلاً ؟ رغم أنه على المستوى الفكري والمنهج من السهل القول ، وقبل حدوث المجزرة ، ان المجزرة ستقع ويجب أن نتقبلها بالبرودة الكافية . . فبراءة المثقف العربي والتي هي خصوصية عربية أيضاً ، حتى على مستوى العلاقات الانسانية ، هناك بعد انساني عميق في هذه العلاقات يحتم علينا أنه في حالة حدوث المأساة ، والفاجعة ، هناك دائماً تخريج - تفرغ لترسبات تلك المأساة وتلك الفاجعة .



الخماس

د : عبد الملك مرتاض

وتطبق على عنقها بكل أصابع يديك . وتضغط بكل قواك .
(أفضل موة لها ، لا أحد يعرف . سيعرف الناس فقط أنها ماتت
مينة طبيعية . أدفن معها العار . شيء لا يصدق . ابنتي تحب
الخماس ؟ ابن الكلب ، سأرميه بالرصاص ...) .

ولكن لماذا الرصاص ؟ ولكن لماذا تحبك ؟ ولكنك أنت نفسك لا
تصدق . أنت مجرد خماس فعلاً . هكذا ينظرون اليك . هكذا
يعاملونك . أين أنت منها ؟ منهم ؟ أبوها يملك الكثير ... أنت لا
تملك إلا عضلاتك وساعدك المفتولين . هم يستغلون قوة
جسمك ، أنت تجمع وهم يأكلون . أكبروا عليك حتى هي ، لأنك
خماس ... أنسيت ؟ كلما هطل المطر ، هطل على جسمك من
خلال الجلباب الوحيد الذي ترتديه على اللحم . صيفاً وشتاء ترتديه
وحده . بدأت آثار البلى تأكل اطرافه . أطرافه أدمت بعض
جسمك . أنسيت يوم جلست إلى الجدار فتركت آثار جلبابك المبلل
عليه ؟ جسمك كان يرتعش من عواء الرياح . ولكن رجولتك
البدوية كانت تأبى عليك أن ... أنت فتى قوي . لا يجوز أن تعرف
أن البرد القارس يؤثر فيك . تضرب بغليك بالسوط ، تضغط على
المحراث الخشبي بكل قواك ، تتحدى عواء الرياح . تتحدى هطول
المطر . لا تبالي بالضباب ... علامات خير بالموسم . سيكون
أفضل من الموسم الماضي ... كم تعبت من اجل أبيها ؟ ... لا ،
إعترف ، من أجلها هي . ولكن النتيجة كانت غير مرضية . وكل
المحصول قدمته إلى أبيك الشيخ .

الشيخ الذي دفعك إلى الزواج ، مرات ومرات .
كلماته أصبحت محفوظة في ذاكرتك ، نقشت على صفحتها كما
ينقش الصوت على الشريط ...

أنا يا ولدي أصبحت شيخاً فانياً . وأخاف أن أموت قبل أن
أفرح بك .

أنت تعرف ، نحن مساكين .
صحيح يا ولدي ولكن ابنة خالتك ستقبل الزواج منك . .

- نؤجل الحديث في هذا .
أنت لا تريد ابنة خالتك . هواك تعلقت بتلك ... انما لا
تدري . تدري فقط أنها تهتم بك . أنها تتفنن في طهي الطعام لك .
تحرص على أن تأتيك به بنفسها الى الحقل حين تكون قريباً من
الدار . تحمله على حمارها الأشهب .

إنما لماذا تخدع نفسك ؟ لماذا تكذب أباك ؟ أنت لا تريد ابنة
خالتك ، تريد ابنة الملاك . ربما أيضاً ... انما العقبة هي
أبوها ... ربما يرضى حباً لابنته واحتراماً لرأيها . وتفتح أباك .
وتلمح عليه . وتزين له الأمر . ويقبل مع شيخ آخر :
- اننا جئناكم خاطبين .
- لم أفهم ،

- ابني الخماس يريد ابنتك زوجة له .
- هل أنت مجنون يا شيخ ؟
- لماذا الالهانة ؟ انه فتى مهذب وكريم .
- أنسيت أنه خماس ؟
- ليست العبرة بالمال ، وانما بـ ...
- كفاني وعظاً ، قل ما تشاء ، فلن أزوج ابنتي خماساً أبداً ...
وينهض أبوك من ذلك المجلس وهو غارق في المذلة .

« كيف يجرؤ ابن الكلب على ابنتي ؟ يحيى أبوه طالباً يدها . لقد
قرروا أن يرثوا أمواله ، الطمع أعمى قلوبهم ، كيف يهينون ابنتي ؟
خماس يتزوج ابنتي ، مستحيل ؟ انما لماذا أبقيت عليه ؟ لو سرحته
عند نهاية الموسم الفلاحي الماضي . آه تذكرت ، لأنه خماس جيد ،
يحسن خدمة الأرض . يحسن سياسة الدواب . يتقن حلب الابقار
كأنه يساوي ثلاثة خماسين . انما كان جزاء ابنتي معه اهانتها . رجل
لا يملك إلا جلباباً صوفياً واحداً يلبسه ، كيف يتزوج ابنتي ؟ ابنتي لا

تتزوج الفقر» .

انما لا بد من فعل شيء . يستحق العقاب ،

- اسمع أنت !

- نعم .

- منذ الآن لست خاساً عندي : أسمعت ؟ منذ الآن ...

- كيف ونحن في بداية الربيع ؟

- عند نهاية الموسم سيحكم بيننا الجماعة .

- مستحيل .

- لماذا ؟ هل أصبحت شريكاً لي في الثروة ؟

- لا ، ولكن ...

- منذ الآن حرام عليك أن تدخل داري ... أفهمت ؟

وكانت هي تتسمع من وراء الجدار . وكنت كأنك تشعر بنفسها بداءب شعرك . انما الاهانة كانت تقطع قلبك . أصبحت الآن عاطلاً . أين تعمل ؟ كل الملاكين اتفقوا مع خاسيهم للموسم كله ... أكثر من ذلك ، فقدتها ، ربما الى الأبد ... انما ، لا ينبغي أن تستسلم لليأس . هي ربما أيضاً . العبرة بها هي . أبوها لا شيء .

في هذه القضية بالذات . لا يستطيع أن يمنعها من حبك ... هي حتماً تحبك . وأنت ستبحث لك عن عمل . ستكون مقاطعاً عند هذا الملاك أو ذاك ، تحصد معه وتدرس ، لك أيضاً زملاء في رجة البقر :

- اسمعوا ، أخوكم طرده الخنزير .

- ينبغي أن لا نسكت .

- انما ماذا نفعل ؟

- نحن الخماسين في القرية قوة : لو توقفنا عن العمل ... لا بد أن نحتج على طرد زميلنا .

- نحن في ربيع . توقفنا لا يؤثر . فكرة غير عملية .

- نذهب الى الملاك ونرجوه ... أو ... نهده ليرجع صاحبنا .

- غداً بعد غروب الشمس .

انما كيف تسكت ألسنة الناس . الناس يقولون ما يشاءون . أنت

فتى قوي . ساعدك تكسران الصخر . فلاح ممتاز . كلهم يعرف

ذلك . سيترفون أنه هو الظالم . كل الخماسين في القرية معك .

أنتم قوة ، أنت اذن شيء . أنت اذن موجود في قلبها . قلبها حتماً

يتعلق بك ، ستجرب ذلك بنفسك ...

تعترض سبيلها وهي عائدة من البئر . الحمار الذي كانت تحمل لك عليه الطعام والماء .. هو نفسه الذي يحمل اليوم جرتين من الماء . أخذ ينظر اليك لو كان ينطق لعاتبك على فراقه . انما لو كان يعقل لعذرك . مالكة هو الذي طردك .

على الحمار أن يعلم هذا . انما الحمار لا يستطيع ذلك . وهي

أيضاً ، حتى هي ، لا تستطيع أن تدافع عنك . حتى هي لا

تستطيع ، أبوها سيتهمها بأنها ... فهل فعلاً تحبك ؟

- هذا شيء لا يقال . أنت تعرف ...

- كيف أعرف ؟

- هذا ليس مهماً . احذر ، أخاف أن يراك أبي .

- اقترح عليك لقاء قرب الدار . ان كنت تثقين ...

- متى ؟

- الليلة عندما يطلع القمر .

وتبسط أنت مع النهر تعدو كالوليد السعيد ، تغني لحناً فولكلورياً . يغنيه الخماسون في القرية . يردده الحصادون في الحقول . ترفع به عقيرتك :

- البنية يا نوار البنان .

- اللي يساومك يزيد في الثمن ...

ويردد الصدى صوتك . صوتك يتشتر مع الفجاءة . وفجأة تتوقف عن الغناء . وينخرط الشك :

عندما يطلع القمر ؟ هل ستعرف القمر ؟ ما القمر ؟ أين القمر ؟ كيف القمر ؟ متى القمر ؟ لماذا حتى مطلع القمر ؟ الآن فقدت الحساسية بالزمان . بالمكان أيضاً .

لا شيء سواها .

هي التي قالت القمر . أين القمر ؟ متى القمر ؟ تجده في عين ماء النهر ؟ لا بعد . فوق الزرع الأخضر الذي زرعه بيديك ، وحرثته في أيام البرد الشديد ؟ لا بعد . فوق القلب الذي أضيت فيه جسمك هدراً . لا تدري . هل في الشبكة التي شرعت في قتل حبالها بأصابعك ؟ لا تعلم . هل في المناجل التي أخذت تهبها لحصد المحصول الوفير ؟ لا تدرك . هل في عين الشمس التي صلت جسمك ؟ هل في تيار العواصف التي كانت تهدّ كيائك ؟ هل في الأمطار التي كانت تتهاطل على جلبابك فتسرب الى حر جسمك فتبلله ، فيقشعر الجلد ، وتتغير السحنة ؟ كذلك لا تعرف . وهي لا تعرف أنك لا تعرف ..

لماذا تسأل نفسك ؟ لا تسألها . لا تحاول ذلك . لا تفكر فيه . أنت ناطق ؟ يقولون : أنت خماس جلف . جلف فقط . فظ كالصخر الجلمود . من هم ؟ هم . هم ، من هم ؟ أنت تعرف . أنت تعرف . قل ، كأنني أنطق . أحسن أحسن أفضل منهم . أعبّر أفضل منهم . من هم ؟ هو . من هو ؟ أنتم تعرفون . أنتم لا تعرفون أنا فقط أعرف . كنت أعرف . سأعرف سأظل أعرف . المعرفة شيء في ملكي . كما يملك الملاك الحمار ، أملك المعرفة . تألق نجومي في القرية . أصبحت خاساً مرموقاً ... أستغفر الله ، لم أعد خاساً ... أبوها يخافني . هي تحبني . الخماسون معي يتضامنون . أنا اذن ، أنا ...

الخماسة لا تهجلني ، أو تهجلني ؟ لست أدري في الحقيقة . آه
لولا فقري .. كيف يكون الملاك ؟ كيف اشترى كل أراضي أبي . . في
أيام المجاعة . كنا نأكل « البقوق » ، أنا خماس جلف ؟ محال ،
محال ، . . . نسوا انك تعلمت القراءة والكتابة في (خربيش)
القرية . علمك الفقيه الأعور . حصل على رخصة تحفيظ القرآن
بعد سنوات من الانتظار . أعطاه اياه الفرنسيون باذن من القائد ،
وتدخل من الشيخ .

أنت اذن لست جلفاً . هم يكذبون . أنت متعلم ، ولكنك
خماس ، كنت خماساً . أنت الآن دون ذلك . عاطل . لباسك
جلباب خشن . وعمامتك ممزقة كالفتيلة . حذاؤك (بوعفاس)
يابس . أطرافه كالسكاكين ، تخرج . . .

هل ستخرج لك عند مطلع القمر ؟ هل هي . . . ؟ ستعرف
ذلك عندما يملأ القمر الفضاء . أنت لا تريد منها شيئاً . فقط
تراها . صوتها لا يزال يرّن في مسمعك ، كالنغم المصبوب . كيف
تنساه ؟

ويشرق القمر صاحب الوجه ، ممتقع اللون . كالمريض الناقه
يطل عليك . لا يلبث نوره أن يتألق . فعلاً . وذلك شبح يقترب
منك . هي . وأنت فعلاً . والزرع الوثير تفترشانه . أوراقه لينة

كالحرير .

وهل تحبها ؟

وهل تحببته ؟

وهل تدريان ؟ ولا تدريان . وترتعثان . . . ومنكما يأتي الدفء
اليكما . الدفء . الدفء . فعلاً . والحياة في اللحظة الصفر . .
والقمر يرسل أشعته على الزرع .

الزرع كافأكما . وتولد الحياة منكما على فراش الزرع . ويذوب
الفقر والغنى . ويذوب الماضي كله . ويقطع هذه اللحظة شبح
يتحرك نحوكما . يشهر بندقيته بين يديه . . .

وتسلّ سكينك من غمدها .

- لا ، إيّاك ، هذا بويا . أهرب قلت لك : اهرب ،

- كيف تفعلين هذا يا فاجرة ؟

- ما فعلت أيّ شيء ، يا بويا ، أحلف لك ، ..

- كذّابة ، سأقتلك . وأقتل الكلب الذي كان معك . . .

- بؤسا ، . . .

- غداً سأدفنك ، حتى أمك لن تعرف أنني قتلتك . . .

- بؤسا ، حرام عليك ، أنا بنتك ، ..

وتشهر سكينك الماضية . وتنطلق نحوه . . .

وهران ، في ٩ أبريل ١٩٨١

دار الآداب

الدكتور شريف حتاتة

الطبعة الأولى ١٩٨١

قصّة حبّ عسيرة

يوم حيات مهرجان

عبد الحكيم قاسم

الناس الآخرين أن نستقبل بشائر الربيع في منتصف الطريق . وإذا بي أرى حاملات الاعلانات وقد ألصقت عليها لوحات تعلن عن المهرجان الثاني والثلاثين البرليني للفيلم . في هذه اللحظة تحرك في قلبي الفرح . وفي ذات اللحظة تحرك في قلب زوجتي الخوف . نعم . تلك أيام عشرة أو أكثر أكون فيها غائباً عن البيت تماماً بجسمي وعقلي وقلبي وروحي ، يستغرق المهرجان كل وقتي وكل عواطفني ، وكل قدرتي على التفكير والعطاء . تبادلنا أنا وزوجتي نظرة ، في عينيها العتاب وفي عيني الاعتذار الحجلان . ماذا أقول ؟ لا بد مما ليس منه بد .

•

هذه هي المرة التاسعة التي أحضر فيها هذا المهرجان . أحاول أن أتذكر كل الشعارات لكل المهرجانات السابقة . كان الشعار مرة فطيرة صغيرة في داخلها شريط فيلم سيلويزي . كنت كل مرة أرى فيها هذه الصورة أحرص إذ أنصوري أقضم في الفطيرة وأمضغ شريط السيلويز . وكان الشعار لها صورة النصف الأعلى لجسم عضلي مليء بالشعر يحمل كل يوم وجه ممثل أو ممثلة مشهورين لم أحب ذلك هذه المرة ولا غيرها في المرات الثماني التي عايشتها فيها المهرجان . هذا العام رسموا مصباحاً كهربائياً يشع من داخله اسم المهرجان . طيب يا سيدي . هذا شيء غير مثير وهو أيضاً غير مزعج .

لكن المهرجان يكون في كل مرة شيئاً بالغ الاثارة . ناس من أركان الدنيا الأربعة ، من كل مذهب في الفن والفكر ، من كل نظام سياسي أو اجتماعي ، من كل لون وعرق ، آلة بشرية ماثلة مشغولة بشيء واحد هو صناعة السينما في العالم . قضية تشغل بها حتى تذهل عن المكان وعن الوقت . لكم أشتاق لأن ألقى بنفسي في الخضم . لكم أحلم بالأيام القادمة من الثاني عشر حتى الثالث والعشرين من فبراير (شباط) .

في كل عام وبعد عرض أول أفلام المهرجان تقام لكل المدعوين حفلة استقبال كبرى في فندق من أكبر فنادق المدينة أو في قاعة من أكبر قاعاتها في أول مساء من أماسي أيام المهرجان . أتذكر حفلة استقبال العام الماضي . أقيمت في فندق برلين العالمي . حينما

أكتب من الكافيتريا المخصصة كملتقى للوفود المدعوة من رجال الصحافة وصناعة الفيلم في انحاء الدنيا . المكان عابق بدخان اللفائف وروائح العرق والطعام والمشروبات . الكل آكل أو شارب أو مدخن أو متحدث بعنف وغضب أو بانفعال وفرح . هذا جهاز بشري هائل مصنوع من كل هؤلاء معاً . ناس يوحدهم نسق وهدف . ناس يمثلون ثقلاً هاماً في هذه الدنيا . قد يحسن الواحد إزاءهم بالخوف أو الكراهية والعداء . قد يحسن الواحد إزاءهم بالحب . أياً ما كان الأمر ، فهم كلهم ، بكل مذاهبهم السياسية والفنية والاجتماعية ، هم جميعاً يكتفون كلا واحداً باهراً وهاماً . وهم يملكون على حياة كل فرد منا أثراً لا يمكن الفرار منه أو تجنبه بل يجب التفاهم والتعامل معه . هؤلاء هم ناس صناعة السينما في العالم . أجلس الآن وأحسهم حولي . وجوه من كل أجناس الدنيا ومن كل ألوان البشر . ملامح تحمل كل ما عرف القلب من انفعالات . أحس بهم حولي بعد أن تقدّم المساء وبعد أن تصرّم جل أيام الاحتفال وبعد أن تصرّم بدم مرهق من العمل . أحس بهم يغالبون التعب ، ينفضونه من على الملامح ومن على الكلمات ليحتفظوا بفعاليتهم في الأوج حتى النهاية . هذا الاحساس يضع في قلبي لونا من الرثاء والحب . هل يوجد أجل من انسان يعمل بكل ما في عروقه وقلبه من انفعال وحماس ؟

•

مهرجان برلين الدولي للفيلم يمثل بالنسبة لي تجربة شخصية خاصة . وقبل أسابيع كانت برلين غارقة تحت أمحال الثلج الذي تراكم في الشوارع واتسخ حتى أصبح شيئاً قبيحاً يثقل على قلوب الناس بالضيق والبرد . الناس تنصت كل مساء الى المذيع ، يرونها على شاشة المرناة يقف مهذباً خجلاً أمام الخرائط يشير اليها بعصاه ويتنبأ بحالة الجو معتذراً عن كل ما يعانیه الناس كأنما هو مسؤول عن تصارييف البرودة والدفء . لكنه في ذلك المساء كان فرحاً يبشر بصعود خط الزئبق في زجاج مقياس الحرارة . وأحس أن المدينة كلها تتنفس الصعداء .

مثل زحام الناس أخرج أنا وزوجتي وأولادي لنزهة صباحية في الشارع الرئيسي لمدينة برلين « كور فورستندام » . ربما نأمل مثل

خطوط داخلاً غرقت في بحر من ضوء كريستالي فردوسي كأنه حلم من الأحلام . حشد من أجمل فتيات برلين ، شقراوات شاهقات يحملن الصواني المحملة بالكؤوس ويخطرن حولي كالملائكة مشيت تحت ثريات النور داخلاً . بوفيه الطعام طوله مئتا متر وفيه كل ما يخطر على القلب من طعام وحلوى . أربع فرق موسيقية تعزف في مختلف أهباء الفندق . جو من الانطلاق وسقوط الحواجز بين البشر يكاد ينسي المرء أن في الدنيا خلافات سياسية أو دينية أو حروباً أو أحقاداً . الجماعات تتقارب وتتبادل الاسماء وأنواع المهن وتتكلم عن آخر المهرجانات التي رأتها وشاركت فيها وعن المهرجان الذي بدأ توأ ، عما يأملون وعما يخافون وعن الذين يخططون له من كتابة أو تجارة أو صناعة . ثم مع ذلك كله تكون الحكايات الصغيرة والفضائح الصغيرة . بعضها إنساني ورائع . بعضها مؤلم وجارح وبعضها مضجر وعمل . أه أيتها الحياة . كل الأنهار تجري إلى بحرك الخضم والبحر ليس بملاذ . أنا أيضاً كانت لي في العام الماضي حكاية صغيرة . لا زال في أذني صوتها وعلى يدي ملمسها ولا زال في قلبي ذلك الألم . ألم من ينظر إثر ذكريات مبارحة . ترى هل تأتي هذا العام . أتأمل إعلان المهرجان شارداً وزوجتي تتأمل عيني . تريد أن تغتصب حقيقتي . وأنا أكره العنف حتى في نظرة متسائلة من عيني إنسان .

✱

أنا لست صحفياً مفوضاً من صحيفة ما . إنما أنا كاتب مصري أعيش في الغربية معلق النظرات بوطن تيمس . وعليه فأنني لست مدعواً لهذا المؤتمر . لا أملك بطاقة دعوة ولا تذاكر مجانية لحضور العروض السينمائية . ذهبت الى دار العرض الرئيسية لأشتري تذاكري للأيام وللأفلام التي أريد أن أراها . قبل أن أتخذ قراري ذهبت إلى ما يسمى : Info laden أو تلك الدكانة الصغيرة التي توجد فيها المواد الدعائية في المهرجان الوشيك . أخذت في يدي مجلة ومشيت أتصفحها في الشارع المؤدي الى دار العرض الرئيسية (تسو بالاست) .

إن الجهة المنظمة للمهرجان والتي تنظمه كل عام هي مؤسسة برلين للمهرجانات وهي هيئة خاضعة لحكومة برلين . أي أنها ليست شركة استثمار خاص . لكنها في عملها كله تخضع المبدأ ربحية المشروع . وذلك هو المبدأ المتحكم في كل الهيئات الخاضعة للحكومة في كل ألمانيا . وحكومة برلين إذ تدخل السوق كمستثمرة لا تهدف إلى تحقيق الربح إنما إلى تحقيق أهداف اقتصادية واجتماعية وسياسية يحجم الرأسمال الخاص عن تحقيقها . وهي تستخدم مقياس الربح المادي كمقياس لنجاح المشروع فقط ومن الناحية الادارية . الأهداف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تهدف مؤسسة برلين للمهرجانات هي انعاش مدينة برلين اقتصادياً وهي كذلك مساعدة صناعة السينما الالمانية وتقديم الخبرة لها ، ثم استخدام المهرجان السينمائي وغيره من المهرجانات لدعم ودفع السياسة الثقافية بل والسياسة الخارجية لألمانيا الاتحادية . تلك حقائق لا ينبغي أن تنسى اذا كان المراد فهم دور المهرجان وأسلوبه وقراراته .

لكن الى جوار مؤسسة برلين للمهرجانات تشترك في المهرجان هيئات أخرى . تراقب الأفلام المعروضة وتقيمها انطلاقاً من وجهة نظرهما . ثم تمنح جوائز في نهاية الأمر لما تراه من الأفلام محققاً لأغراضها وأهدافها . تلك الهيئات هي :

- هيئة الحلفين البروتستانتية العالمية للسينما INTERFILM
- المنظمة السينمائية الكاثوليكية العالمية OCIC
- الاتحاد العالمي لفن السينما CICAIE
- اللجنة العالمية لنشر الفنون والآداب CIDALC بواسطة السينما
- هيئة السينما لمؤسسة الطفل في الأمم المتحدة UNICEF
- صحيفة (مورجن بوست) أو (بريد MORGENPOST) الصباح (البرلينية
- الاتحاد العالمي للصحافة السينمائية FIPRESCI

ومؤسسة برلين للمهرجانات تنظم إلى جانب المهرجان الأساسي للفيلم مهرجاناً لأفلام الشبان ومهرجاناً لأفلام الأطفال . ثم هي تنظم أيضاً عرضاً إعلامياً عن السينما في مختلف بلدان العالم وسوقاً للفيلم تكون فيها وسيطة بين المنتجين وأصحاب دور العرض في سوق السينما العالمية التي لا تتركز أبداً . وأخيراً تنظم عرضاً تذكاريّاً عن أجماد صناعة السينما في الأيام الغابرة . وهذا العام خصص هذا العرض تكريماً للنجم العالمي جيمس ستيوارت وإعادة أهم أفلامه بين العروض التذكارية .

والمسابقة الرئيسية Wettbewerbsprogramm تعرض أفلامها في قاعة سينما تسو بالاست Zoo - Palast وتعاد في اليوم التالي في قاعة السينما المجاورة جلوريا بالاست Galoria - Palast . أما افلام الشباب 12. International Forum des jungen Films فتعرض في قاعة سينما ولفي التي تبعد حوالي خمسمائة متر عن قاعة عرض الأفلام المشتركة في المسابقة الرئيسية والتي تقع في مقابلتها قاعة سينما آكي AKI التي تعرض فيها الأفلام الاعلامية عن صناعة السينما في البلدان المختلفة وبقيتها تعرض في سينما باريس في شارع كورفورستندام . وفي مقابلها سينما أستر ASTOR التي تعرض الأفلام التذكارية مزينة واجهتها بصورة عملاقة للممثل جيمس ستيوارت . أفلام الأطفال تعرض في ثلاث قاعات صغيرة محيطة بالمنطقة . أما افلام السوق فتعرض في ستوديوهات خاصة في المبنى الرئيسي المخصص للمهرجان والذي فيه الكافيتريا ومكاتب البلدان والشركات المشتركة وصناديق الصحفيين ومكاتب الاستعلامات وكل ما يتعلق بإدارة المهرجان . هذه الاستوديوهات لا تدخل الا بدعوى خاصة من المنتجين أو أصحاب دور العرض الراغبة في الشراء .

هذه الصورة كلها أطلعها في كومة الأوراق التي في يدي وأنا أمشي أمام المحلات التجارية في شارع بودابست . وهي صورة أعرفها من سنوات عديدة أعيش فيها هذا المهرجان الذي سبداً الليلة آتته الهائلة في الدوران . أحس بالدوار لمجرد تخيلي لدوران آلة المؤتمر . أفلام تعرض . أكوام من المعلومات عن هذه الأفلام .

تركت نفسي للدوامة . أشاهد الأفلام . أقرأ كومات المواد الاعلامية . أسرع إلى المؤتمرات الصحفية . أشرب الشاي والقهوة وأنصبر بالفطائر في كافيتريا المهرجان أو في المقاهي القريبة . أقابل المعارف والأصحاب والأحباب من الوطن ومن كل بلد . أرى وجوها من كل لون . أتكلم كل اللغات التي أعرفها وأيضاً تلك التي لا أعرفها . هنا معرفة لغة أخرى شيء عظيم وشيء أعظم ألا يعرف الواحد لغة محدثة . حينئذ يكون التفاهم باليد والرجل والرأس وكل شيء آخر . ويكون ضحك مجمل اذا تم الانتصار على حاجز الخرس . . . هكذا حتى انتهى المهرجان ووزعت الجوائز .

•

لن أسوق تقريراً إخبارياً عن الجوائز وتوزيعها ، فقد تكفلت بذلك الاذاعات والجرائد اليومية . فقط أريد أن أذكر بما سقته في سياق الكلام من أن مؤسسة برلين للمهرجانات ليست مؤسسة مكرسة لخدمة صناعة السينما ، بل هي مؤسسة تقوم لخدمة مصالح المانية أشرنا اليها . اذا وضعنا من هذه المصالح إنعاش برلين اقتصادياً وتدعيم صناعة السينما الألمانية جانباً ، وهما أمران يتحققان بمجرد قيام مهرجان ناجح ، اذا وضعنا هذا الأمر جانباً بقي لدينا أن مؤسسة برلين للمهرجانات انما هي في خدمة السياسة الثقافية لالمانيا الاتحادية ، بل وفي خدمة سياستها الخارجية . ومن يعرف قليلاً عن سياسة المانيا الاتحادية الخارجية وسياستها الثقافية ومن قرأ عن نتائج المهرجان أو سمع بها سوف يتسهم ابتسامة صغيرة .

إن صناعة السينما تتوجه إلى جمهور عالمي قد تفرقه الخلافات السياسية والعقائدية والحدود الجغرافية ، لكن توحيده أنه جمهور من البشر يملك حساً حيوياً بما هو انساني وما هو معاد للإنسان ، بالعدالة والظلم ، بالضرار وبالنافع . وصناعة السينما - ككل فن - تريد لنفسها العالمية ، وعليه فهي بطبيعتها تكره كل ما يحّد من عالميتها ويحبسها في نطاق جغرافي أو عقائدي أو حزبي . لكن تحرر صناعة السينما من كل هذا ليس سهلاً . فالفيلم بطبيعته أكثر من أي عمل فني آخر محتاج إلى تمويل ضخم وإلى فريق من الفنانين والتقنيين كبير . وليس من السهل ، بل انه يكاد يكون من المستحيل أن يوجد رأس المال المتحرر من أي ارتباط بمصلحة سياسية أو عقائدية أو جغرافية . كذلك يصعب وجود فريق كبير من العاملين يسمو وعيه بفن السينما عن أي ارتباطات سياسية أو عقائدية أو إقليمية .

لكن صناعة السينما تكافح ضد كل ما يعوقها عن تحقيق عالميتها . وسوف يكون هذا الصراع هو محركها الأساسي لوقت طويل قادم . بهذا الوعي تذهب صناعة السينما إلى المهرجانات ليس في المحل الأول جرياً وراء الجوائز ، بل سعياً وراء جمهورها تريد أن تفتنه وتبهره وترضيه وتثيره . وهي في كل مهرجان تمتحن قوتها وفعاليتها وتجرب كل فنونها وأفكارها ومستحدثاتها . وهي في كل مهرجان تتعلم كثيراً وتحشد تجارب تضعها في خدمتها في تطوير مستمر لا يتوان لحظة واحدة .

وعليه ففي حدود علمي لا يوجد مهرجان للفيلم يمكن أن يكون

مؤتمرات صحفية يعقدها ممثلون أو مخرجون أو منتجون أو تعقدها إدارة المهرجان نفسه . أخبار تتحرى عن زيارات لنجوم أو كواكب سينمائية . كتيبات عن صناعة السينما بشكل عام أو في بلد من البلدان ، متاحف ومعارض تقام بمناسبة المهرجان وأهمها هذا العام معرض صور المخرج الايطالي الراحل بازوليني . منظمات سياسية أو اجتماعية تنتهز فرصة المهرجان لتقوم بالدعاية لأفكارها ومبادئها ونشاطاتها . ثم إلى جانب ذلك العلاقات الانسانية التي تقوم بكل أبعادها بين هذه الكمية من الخلق المثقف التي حشدت من جوانب الدنيا للاشتراك في هذا المهرجان . يتتابني الدوران وأنا أفكر في هذا كله . وأسأل نفسي هل يمكن لحمد واحد فرد أن يقدم للقارئ العربي صورة كاملة لجوانب هذا المهرجان ؟ ان هذا مستحيل . وأي جريدة ألمانية هنا تريد أن تغطي أخبار المؤتمر إنما تحشد فريقاً كبيراً من المخبزين الصحفيين والنقاد والمصورين . هذا الى أنني لست صحفياً انما أنا كاتب عربي . ألقى بنفسي في التجربة وأحدث قارئني بما تركته في نفسي من أثر . حديثاً خاصاً هامساً ودوداً .

وعليه فقد اتخذت قراراً لم أراجعه أو أمتحن صحته . سأقتصر على مشاهدة أفلام المباراة الرئيسية . ثم أقرأ تعليقات الصحف الالمانية على المهرجان ثم أكتب عما عاينته كمشاهد عادي من العالم الثالث . ذهبت ووقفت في الطابور الطويل أمام سينا تسو بلاست لأشترى تذاكري .

•

اتصلت بفندقها . إنها مدعوة ومحجوزة لها غرفة في الفندق ولكنها لم تصل بعد . اتصل بالفندق كل نصف ساعة لأحصل على الإجابة نفسها . في الساعة الرابعة مساءً من يوم إثني عشر فبراير (شباط) بدأت العروض بفيلم (مئة مليار دولار) للمخرج الفرنسي الأرميني الأصل هنري فرنوي . ثم أسرع لارى ماذا يقول المخرج في مؤتمره الصحفي . بعد ذلك أسرع الى مكتب الاستعلامات لأسأل عنها . قلبت السيدة في أوراقها ثم أنبأتني أنها اعتذرت عن الحضور في آخر لحظة . جرجرت قدمي منصرفاً . مشيت متفكراً . في العام الماضي تعرفنا في حفلة الاستقبال الافتتاحية ثم ظللنا معاً طول مدة المهرجان لم نفترق لحظة واحدة . نشاهد الأفلام ونتبادل الملاحظات . نقرأ أكوام المواد الاعلامية . نجري من مؤتمر إلى مؤتمر حتى ساعة متأخرة من المساء . حينئذ نترك أنفسنا لمدينة برلين نحضن تعبنا الى صدرها . لا زلت أذكر هذه الانسنة . لا زلت أرى أصابعها حول كأسها ووجهها المجهد . لا زلت أسمع بحة صوتها وهي تحكي لي حكايات صغيرة لطيفة من يومها الطويل . لا زلت أذكر ذكائها الأنثوي الخارق وهي تعلق تعليقات حادة على رجال صناعة السينما ونجومها . عن الصناعة نفسها في هذه الدنيا بمعسكراتها السيامية وخلافاتها الظاهرة والخفية . . . هكذا ظللنا معاً حتى انتهى المهرجان وأعلنت الجوائز .

ليس لدي وقت ولا رغبة لحضور حفلة الافتتاح هذا العام . وسأخوض تجربة هذا المهرجان دون وجودها الى جانبي . لا بأس .

الفرد إلى كمية من الدماء حتى يستطيع أن يعايشها ويحتال عليها ويداورها . ولا يمكن احصاء الأعمال الفنية التي تتناول هذا الموضوع لكن على قمتها بلا شك رواية الفنان الروسي الأعظم دوستوفسكي (العبيط) .

العبيط في هذا الفيلم يعيش بعد موت أمه في كنف مزارع ورأسمالي كبير في السويد في الثلاثينات من هذا القرن . شاب عنده عيب خلقي يجعله معوج اللسان . وهو طيب يقرأ التوراة بحب ويعشق الآلات والسيارات بشكل خاص ويبرع في العلم بأسرارها . ينام في الأسطبل وحيداً إلا من أسراب الملائكة التي تزوره ليلاً وتحوم حول سريريه البائس على موسيقى « فردي » الرائعة .

العبيط يتعذب عذاباً اليماً بما يشاهده من انحطاط الرأسمالي وبطشه بمن حوله حتى يأخذ سكين جزاره ويذبح الرأسمالي وحوله أسراب الملائكة وموسيقى فردي . تلك هي النقطة . السذاجة لا تقف مكتوفة اليدين أمام الالتواء والتعقيد . الخير يذبح الشر على أنغام رائعة وحوله الملائكة تباركه . أترى لما في هذه الفكرة من خطورة لم يحصل الفيلم على أية جائزة ؟ أترى كان الخوف من أن يعتبر الفيلم إشارة وفهماً جديداً للارهاب الذي يتسع انتشاره في أوروبا ويتمتع ببطالة بتأييد صامت لدى قطاعات واسعة من جماهير الشباب خاصة ؟ .. ربما لا أستطيع أن أذكر ذلك ولا يسعني نفيه .

✱

حاز على جائزة الدب الفضي لأحسن ممثل ميشيل بيكولي عن دوره في فيلم حكاية غريبة ... une étrange affaire وان كنت أنا لم يعجبني تمثيله للدور إلى حد اعطائه جائزة . لكن الذي أثارني هو القضية العامة التي يعرضها الفيلم . قضية مدير محل البيع الكبير الذي يسيطر على العاملين معه حتى يسلبهم القدرة على الحياة خارج دائرة ظله . بذلك تتحطم الحياة الزوجية للموظف الشاب لوي كولان ويذهب ليعيش في بيت المدير حيث نراه يلعب الباليه في استمتاع مع زميل آخر وهما يرتديان سراويل قصيرة . واذ يظهر الرئيس يكويان له سراويله ويلمعان أحذيته . إن هذا الفيلم يثير التساؤل حول طبيعة بنية المجتمع الرأسمالي . إنها بنية أبوية تمجد علاقة الابن - الأب وتجعل أي علاقة انسانية أخرى إلى جانبها حائلة باهتة .

✱

الفيلم السويسري « حب النساء L'amour des femmes » لم يفز بأية جائزة لكنه أعجبني بشكل خاص . إنه يقدم أربعة نماذج من الرجال كل واحد منهم بطل حكاية حب فاشلة . مهندس معماري ومساعد صحفي ثم مدرس متقدم في السن . الفشل في الحب لا يعزى إلى سبب واحد محدد يمكن مناقشته ، بل يعزى إلى عجز عن التحقق ، عجز عن صنع أي شيء جميل . حبيبة المهندس تريد أن تنجب منه طفلاً وهو لا يريد لأن العالم قبيح . صديقه الصحفي

هدفه خدمة صناعة السينما فقط متجرباً من أي مصلحة أخرى . لكنه في ذات الوقت لا يوجد مهرجان سينمائي لا تفيد منه صناعة السينما فائدة كبيرة في تجديد نفسها والاقتراب من جمهورها عبر كل العوائق . فما الذي كان لدى السينما العالمية لتقول لجمهورها في مهرجان برلين السينمائي الثاني والثلاثين ؟ من ناحية الفن السينمائي لم يكن ثمة جديد خارق يستحق التنويه على حدة ولذلك سأتناول أفلام المسابقة من وجهة القضايا التي عرضتها وبترتيب أهمية هذه القضايا من وجهة نظري الخاصة .

✱

الفيلم الذي أبدأ به من إخراج جون بالدهام . وهو قائم على مسرحية بذات الاسم : « انها حياتي أنا ؟ Whose life is it anyway » لا زال الفيلم يحمل آثارها حيث يقوم على ركيزتين : قوة الحبكة وإبداع الممثل . المثال كن هاريسون (يمثل بعظمة ريتشارد (رايفوس) مثال للفنان المبدع والانسان المليء بالحيوية ، يقود عربته وسط مدينة بربرية القبح بضجيج عرباتها وضخامة الشاحنات السائرة في شوارعها . ويكون أن يصاب المثال في حادث سيارة وينقل إلى المستشفى حيث يتم انقاذ حياته لكي يبقى مشلولاً شللاً كاملاً . على الفور يبدأ يبرم بحياته وبالحيل الطبية التي تبقيه على الحياة (الكلى الصناعية) بجسد لا حراك فيه . إنه مثال وحياته من غير ذلك الفن لا قيمة لها . وهو لا يريد أن يحاول شيئاً آخر فهو يرى أن الحياة هي العمل وليست المحاولة وعليه فهو يرغب أن يوقف علاجه ويترك ليموت . لكن الطبيب المعالج يرفض ذلك المنطق ، فالموت قبيح ومقزز وغير مقبول . وهو يصبر على الاحتفاظ بالفنان حياً ولو بالقوة .

هل هذه ميلودراما تعالج صدمة مفردة فاجعة ؟ ان عرض الآلية البربرية في شوارع المدينة في أول الفيلم يريد أن ينفي عن الحادثة صفة الصدمة ويديرها في عداد المآسي اليومية . وعليه فالموقف منها يجب أن يكون جزءاً من وعي الفرد بنفسه وبما حوله .

الفنان المشلول واقع في قبضة الطبيب الذي يرفض تنفيذ تلك الرغبة في وقف العلاج فلا يكون أمام الفنان إلا اللجوء للقضاء . ليست المبادئ الأساسية للقانون هي أحد المكاسب الحضارية الأساسية للانسان ؟ يعطي القاضي المريض الحق في رفض العلاج .. يا له من قرار فاجع .. يا له من قرار نبيل !

✱

كان الفيلم الذي أشرت اليه غير مشترك في المسابقة فلم يذكر في الجوائز . أما الفيلم الذي أتكلم عنه الآن : القاتل الطيب أو العبيط القاتل The simpleninded murderer فلم يفز إلا بجائزة عن التمثيل خست الممثل ستلان سكارسجارد . هذا الفيلم من إخراج السويدي الفرد سون يعالج فكرة قديمة جديدة في الفكر الانساني مؤداها أن الخير فكرة شديدة البساطة لا تستعصي على فهم أي فرد مهما كانت سذاجته . أما الشر فهو فكرة ملتوية معقدة تحتاج من

كان لديه كل مبرر ليعتقد أن الفيلم ضد الفلسطينيين . وبعد قليل فقد الفيلم القدرة على القول بفقد المخرج حوله حلقة ليناقش الفيلم . وكانت غثاء تقلب الامعاء . قلت لزميل يجلس إلى جوارى : يا أخي لا شك أن الفترة التاريخية التي يمر بها الوطن العربي الآن من إخراج الاستاذ برهان علوية وتمثيل الاستاذ أمين .

*

أما الفيلم الاسرائيلي فهو تمجيد فج للعسكرية الاسرائيلية (وانتصاراتها المجيدة) . ضباط الضفادع البشرية ذوو أجساد عضلية وعنف وسكر وعريضة وحولهم مومسات في الزي العسكري يقعدون في القيادة بهدف الترفيه عن الأبطال . و (الغوص يتكرر) لتنفجر سفن (الاعداء) في ميناء الاسكندرية وتصدر الصحف بالعناوين العريضة . ثم يموت (بطل) من هؤلاء لتترمل زوجته فترة قصيرة تتزوج بعدها (بطلاً) آخر على التقاليد (الاسرائيلية العريضة) .

ويصطدم الفيلم بأحاسيس جمهوري أوروبي سئم الحروب وتقزز من العسكرية وليس لديه استعداد لأن تتحول المرأة الى مجرد مومس للترفيه عن الأبطال . يحاط الفيلم بالصمت ولا يجد المسؤول الصحفي عن المهرجان الا أن يصرح بذلك وهو يقدم مخرج الفيلم في المؤتمر الصحفي . ولا تبدد احساسات المخرج بالحرع حماس بعض المشتركين اليهود في المؤتمر الذين يهللون للفيلم ولجيش اسرائيل (الباسل) ...

قمت أوجه سؤالاً للمخرج وتركزت على العدسات والميكروفونات : كان هذا نص سؤالي : إن الفيلم تمجيد للأداة العسكرية الاسرائيلية . هذا صادم للرأي العام العالمي .. لكن المخرج يقول إن الفيلم لم يكن كافياً بالنسبة للمتفرج الاسرائيلي .. كيف أفهم إذن نفسية هذا المتفرج ؟

قال المخرج : نحن نعيش ظروفاً خاصة وجمهورنا جمهور خاص .. !

سألت مرة أخرى : هل الفيلم يصور تماماً وضع المرأة في المجتمع الاسرائيلي ؟

كان ذهول وكان صخب وصريخ من جوقة الصحفيين اليهود .. واضطرت الممثلة الى أن تأخذ الميكروفون لتنفي ذلك وتؤكد أن الفيلم يتكلم عن حالة خاصة جداً ... ! أما أنا فقد خرجت فوراً ...

*

استمعت إلى النتائج شارداً . خرجت إلى الشارع . ثمة احساس بأن آلة المهرجان الرهيبة تنفخ الصعداء ، فتلك الأيام الكثيرة من الجهد الذي فوق طاقة البشر قد آذنت بالانتهاء والجوائز أعلنت . لم تفاجئ أحداً . إدارة المهرجان لها حسابات والسينما لها حسابات أخرى في طريقها الرائع لتكون أكثر فنون العصر التصاقاً بجمهور العصر . ها أنا ذا أرى الوجوه المتعبة تلك

تخبره أن حبه له يفوق الوصف ، يسألها عن موعد لقائهما الثاني فتقول إن هذا الموعد لن يكون أبداً . ثم ترفض كل محاولاته للاتصال بها . مساعد المهندس يقنع بعلاقات عابرة . يسافر الثلاثة لزيارة المدرس ليجدوه يعيش مرارة ووحدة مطلقة . في طريق العودة يتعرف مساعد المهندس على واحدة لكن لا أحد يصدق أملاً في علاقة ناجحة .

لأي شيء يرجع هذا العجز عن الحب ؟ أشار الفيلم إلى ذلك اشارات غامضة توميء بأصابع الاتهام الى قبح المدينة المصنوع من الاسمنت المسلح الذي يدعو على كل ما في الطبيعة من جمال . أيا كان القول في الاساس المذكور ، فالحقيقة أن العجز عن الحب سمة عصرية سامة ومدمرة . نسبة الطلاق الرسمية في برلين الغربية ٥٦ ٪ والنسبة الحقيقية قد تصل إلى ٨٠ ٪ .

*

الفيلم الهنغاري « الصلاة على روح الغائب Requien » يقدم تصوراً جديداً للثوري . إن عضو الحزب القديم تحول إلى بيروقراطي يستغل منصبه للثراء . والثوري الحقيقي الذي أبلى بلاءً حسناً في مقاومة النازي يعذب في السجن حتى الموت . هذا الثوري الذي مات لم يكن من الذين يطنطنون بالشعارات النضالية التي لم يعد يصدقها أحد . بل كان رجلاً يحب الفن والأدب ويعشق المرأة الجميلة متجسدة في حبيبته السابقة . هل تبقى الثورة الحقيقية في دول الكتلة الشرقية مكبلة بالأغلال في السجون تعذب حتى يقضى عليها ؟ الفيلم يبشر بشيء آخر . الحبيب الذي مات في السجن فوض زميله الشاب أن يأخذ مذكراته من الحبيبة ليقرأها . وإذ يرى الشاب الحبيبة يرى حياة الحبيب الذي مات كلها . وإذ تمنحه جسدها يكون قد ملك السر . يخرج الى الدنيا بقلب جديد .

*

كان ثمة أفلام أخرى كثيرة في المسابقة وقضايا أخرى بعضها عولج معالجة سطحية أو باهتة أو مكررة حتى أنها لا تستحق من وجهة نظري أن يكتب عنها . لكنني رغم ذلك أجدي مضطراً للكلام عن فيلمين : العربي « لقاء في بيروت » والاسرائيلي « غوص متكرر Repeated dive » اللذين اشتركا في المسابقة .

الفيلم العربي اللبناني - التونسي - البليجيكي المشترك يصور مأساة المدينة المبتلاة ببيروت . ويقدم وقع هذه الحال على علاقة الحب بين الشابين حيدر وزينه التي تتحول إلى حطام مثل حطام المدينة المحيطة بهذه العلاقة . شيء شديد التأثير لا لأن الفيلم جيد ، بل لأن واقع المدينة فاجع . وعن هذه الفاجعة لا يقول الفيلم شيئاً ، لا يقول لماذا ومن الجاني وما المصير . يثرثر حول هذه الاشياء بلا معنى . وإن قال فهو يقدم المسلحين الذين يتربصون بالناس في الطرق ويتقاضون من الناس الاتاوات .. من هؤلاء .. أي معسكر يتبعون .. لم يقل الفيلم شيئاً . وإن كان الجمهور الغربي

آخر نظرة على مساء برلين قبل الرحيل . ملامح متعبة واكتاف متهدلة بعد أيام من العمل الشاق . وها هم العمال يرفعون اللافتات ويفكون الاضواء . في خلال ساعة تعود برلين إلى حياتها العادية دون تلك الدوامة التي عزلتني عن الوقت وعن المدينة ذاتها .

قابلتها تحمل حقيبتها الكبيرة وكاميرتها وتسير زائفة العينين في الشارع . يبدو على وجهها الارهاق وعسر الهضم ، وبطنها متضخم من عشاء ثقيل . دعوتها إلى أن تشرب معي قهوة ، لكنها فضلت أن اذهب معها إلى الشقة التي تقيم فيها . إنها سويسرية تتكلم قليلاً من الالمانية . وهي تقيم في شقة أصدقاء لها هنا وقد تقابلنا كثيراً أثناء متابعتنا لأفلام المهرجان . الآن لا رغبة عندها للكلام عن السينما . مشغولة بخططها للوقت القادم . مكتئبة ومهمومة وغير متفائلة .

طلقت من زوجها الأول بعد زواج ست سنوات . بعده عرفت صديقاً كانت مجنونة به لكنه تركها بعد ستة شهور دون كلمة . دخلنا الشقة . مبنى قديم واسع الغرف شاحب الإضاءة ضغط على قلبي . صور الوالدين العجوزين على الجدران . الكراسي المتربة وبقايا الشموع . مكتب ابن الاسرة الشاب . اليوم صور من الجلد

مليء بصور الشذوذ . كدت أتقيأ أمعائي . أغلقته في صمت . الفتاة جلست قبالي تحكي .

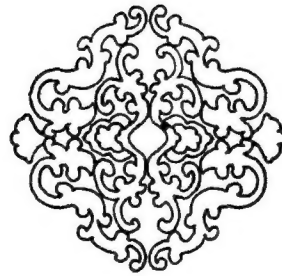
تعرفت على شاب في المهرجان . لم تسأله عن شيء لكنه أفهمها بكل الطرق أنه غير متزوج وأنه يحبها . وتعلقت به . اتصلت ببيته في التليفون عرفت أنه متزوج وله بنت . تحكي مغمضة العينين كأنها بومة تنعب . لم أستطع أن أحتمل أكثر . استأذنت لأمشي اتسعت عيناها دهشة .

أسلمت نفسي للشارع . في مثل هذا من العام الماضي ودعت صديقتي . وقفت في شرفة غرفتها في الفندق تلوح لي بيدها حتى انحرف بي الشارع . هأنذا يحمل قلبي كآبة الواقع وكآبة الذكرى .

هنا في هذا المكان لمحت الإعلان عن المهرجان للمرة الأولى . كانت معي زوجتي . نظرت الي نظرة عاتبة . أحس نظرتها الآن وهي بعيدة . من الذي سوف يلصق على هذا الاعلان اعلاناً آخر عن شيء آخر ؟ المرارة ستبقى في قلبي وروحي مدة أطول ، تصاحبني وأنا اكتب بضع كلمات عن مهرجان فات .

عبد الحكيم قاسم

برلين الغربية



الفهرس العام للسنة الثلاثين لـ «آداب» ١٩٨٢

راجع بريد الآداب تحت مادة «بريد». والقصائد تحت مادة «شعر»، والقصص تحت مادة «قصة». والناتج الؤدبف تحت مادة «كتاب». والمناقشات تحت مادة «مناقشة». والنشاط الثقافف تحت مادة «نشاط».

١ - فهرست الموضوعات

الموضوع	العدد	الصفحة			
أبناء النار وأبناء الماء:			الدعة السادسة : بكائفة		ضحكتان ٢-١ ٤٧
ملاحظات حول قضية التواصل			علي صلاح عبد الصبور	٢-١ ١٠	الغابة زمن الصيد ٢-١ ٧٨
الثقافف بفن العرب والغرب	٤-٣ ٢٩		زؤدبف من جرارك	١٢-٥ ٢٢	
آثار الغزو الثقافف			الطائر الفلسطففف الجمفل	٢-١ ٣٥	ك كتاب
فف الموسفقى العربفة	٤-٣ ١٠٧		غناء	١٢-٥ ٥٧	الجنون بطرق مختلفة
الارهاب فف الاءب الروائف	١٢-٥ ٤٥		القامشلفف فحفف قمصان		(دراسة فف «مجنون الورد» لمحمد شكرف) ٢-١ ٧٢
الفاس ابو شبكة، الشاعر المتمرء	١٢-٥ ٢٢		الطر على مءفاة القلب	٢-١ ٧٦	الرؤفا والءلالة
ب			قصفة اولف		(قراءة فف اقاصفص نفروز مالك) ٢-١ ٧٤
البفافف ففءء عن			الى صلاح عبد الصبور	٢-١ ٤	
رءلة صلاح عبد الصبور	٢-١ ٦		قصفة المكائبة	١٢-٥ ٤	ل
ت			قصفءتان	١٢-٥ ٥٣	لقاء اءبف مع
فءربة الجزائر فف			مقابسات التوففءف	٢-١ ٦٤	غبرفل غارسفا ماركفز ٢-١ ٦٨
مجال التعرب	٤-٣ ١١٥		نشفء الغراب	٢-١ ٥٠	
فءلفف الشكل والاسلوب			فكون المرفا مءرباف	٢-١ ٦١	م
فف اءب فبران	١٢-٥ ٧				مسافمة فف التمهفء لوفع مشروع
ث			غ		استرافففة ثقاففة ٤-٣ ٨
الثقافة الصففونفة : ما هف ؟	٤-٣ ٧٤		الغزو الثقافف فف الوطن العربف		المغرب العربف بفن
ر			وخلق اءوات المقاومة	٤-٣ ١٨	الوءءة والاستقلال ٢-١ ٣٦
الرفل الى السفمرغ			الغزو الثقافف الامبرفالف الصففونف		مؤتمر مواءمة الغزو الثقافف
(قراءة شعرفة لمجموعة البفافف الاخرة) ١	٢-٥ ٥٢		وسفاة فطففف العلاقات مع مصر ٤-٣ ٨٢		الامبرفالف الصففونف للوطن العربف ٤-٣ ٢
ش			الغزو الثقافف الغربف الممءء والمفواف		مواءمة الغزو الثقافف :
شهرفات رؤفس الففرفر	٢-١ ٢		مع الاستعمار الءفءف فف الوطن العربف ٤-٣ ٥٠		إطلاق الفرفاء ٤-٣ ٢٤
الشعر ووسائل الاعلام	٢-١ ٤٠		الغزو الثقافف الغربف الممءء والمفواف		نقاد القصة فف العراق ١٢-٥ ٣٢
«شعر»			مع الاستعمار الءفءف فف الوطن العربف ٤-٣ ٥٦		هءة شهافة ٢-١ ٥٩
انكسارات	١٢-٥ ٣٦		الغزو الففكرف الصففونف		هم البءث الشعرفف ومطمء الكئابة
ءعوة للءب - ءعوة للموت	٢-١ ٧١		فف التراث المسفحف	٤-٣ ١٠٠	الجماعفة : ءوار - قراءة مع محمد
			ق		الأشعرفف ١٢-٥ ٥٩
			الترفف	١٢-٥ ٥٥	و
			ءافط البناءق	١٢-٥ ٣٩	وئففة اءانة ورفض فطففف العلاقات
			ءنان	٢-١ ٦٢	الثقاففة مع الكفان الصففونف ٤-٣ ٩٢
			ءفرة سفءة عءوز	١٢-٥ ١٩	
			الءماس	١٢-٥ ٦٩	

٢٢ ١٢-٥	العلطر - الدكتورة نجاح	١١٥ ٤-٣	حجار - عبد القادر	وسائل الاعلام الغربية
٢٨ ١٢-٥	علوش - ناجي	٤٥ ١٢-٥	حسين - كامل يوسف	والاستلاب الثقافي
٦٢ ٢-١	غرايبة - هاشم	٥٥ ١٢-٥	خلوي - جنان جاسم	وسائل الاعلام الغربية
٧٨ ٢-١	غرناط - محمد	٥٣ ١٢-٥	الخزرجي - خالد	والاستلاب الثقافي
١٠٠ ٤-٣	فارس - الدكتور مروان	٤ ١٢-٥	دحيور - أحمد	ي
٥٠ ٣-١	فخر الدين - جودت	٧٤ ٤-٣	الراهب - الدكتور هاني	يوميات مهرجان
٢٩ ٤-٣	الفقيه - احمد ابراهيم	٤٧ ٢-١	الريبي - عبد الرحمن مجيد	
٧٢ ١٢-٥	قاسم - عبد الحكيم	٣٢ ١٢-٥		
٥٧ ١٢-٥	كريدي - صباح الدين	٧٤ ٢-١	الرزوق - صالح	
٣٦ ٢-١	الكمي - الدكتور المنجي	٣٩ ١٢-٥	الركابي - عبد الخالق	
٦٤ ٢-١	كمال الدين - اديب	١٠٧ ٤-٣	سحاب - سليم	
٥٠ ٤-٣	كوثراني - الدكتور وجيه	٧٦ ٢-١	السعيد - محمود علي	
٥٩ ١٢-٥	لمسيح - احمد	٣٦ ١٢-٥	السكاف - عدوح	
٤٥ ١٢-٥	لاكير - والتر	٦ ٢-١	شاهين - طلعت	
٦٩ ١٢-٥	مرتاض - الدكتور عبد الملك	٧١ ٢-١	شبيب - علي	
١٨ ٤-٣	مرقص - الياس	٢٤ ٤-٣	الصلح - منج	
١٠ ٢-١	مكاوي - الدكتور عبد الغفار	١٩ ١٢-٥	الصقر - مهدي عيسى	
٩٢ ٤-٣	نقاش - فريدة	٨٢ ٤-٣	عاشور - الدكتورة رضوى	
٧٢ ٢-١	نور الدين - صدوق	٨ ٤-٣	العالم - محمود امين	
٥٢ ٢-١	الوهابي - المنصف	٣٥ ٢-١	عز الدين - احمد	

٢- فهرست الكتاب

٤١ ٤-٣	ابو اصبع - الدكتور صالح
٦٨ ٢-١	ادريس - رنا
٢ ٢-١	ادريس - الدكتور سهيل
٢ ١٢-٥	
٥٩ ٢-١	أستور - واكيم
٤٠ ٢-١	الجابر - الدكتور زكي
٥٦ ٤-٣	حاتم - الدكتور عماد
٧ ١٢-٥	حاوي - الدكتور خليل
٤ ٢-١	حجازي - احمد عبد المعطي

دار الآداب

مبارك ربيع

الكتاب
والفصل